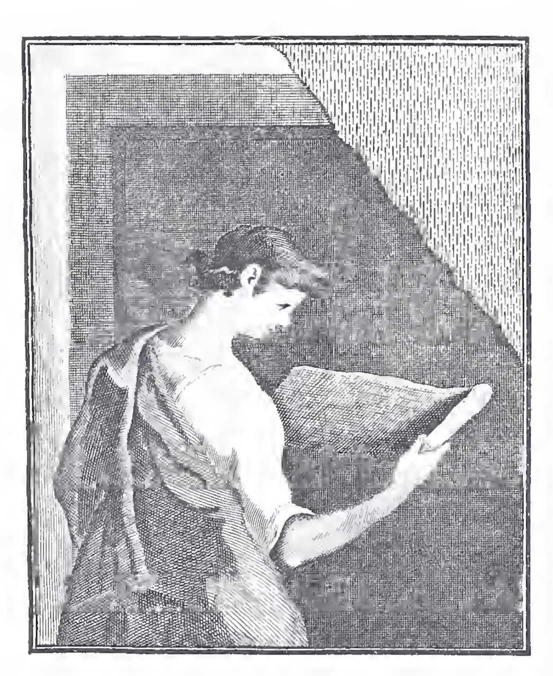




Bibliothèque de l'Art du XVIIIe siècle
L'ESTAMPE FRANÇAISE
ESSAIS
PAR
François COURBOIN
CONSERVATEUR DU CABINET DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
*
Graveurs et Marchands
OUVRAGE COURONNÉ PAR L'INSTITUT
(ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS. PRIX BORDIN 1914)
BRUXELLES ET PARIS
LIBRAIRIE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & Cie

L'ESTAMPE FRANÇAISE

GRAVEURS ET MARCHANDS

Il a été imprimé de cet ouvrage

12 exemplaires sur papier de la Manufacture Impériale du Japon, numérotés de I à XII ;

500 exemplaires sous couverture chamois, numérotés de 1 à 500, et souscrits
par la *Société pour l'Étude de la Gravure Française.*

Bibliothèque de l'Art du XVIIIe siècle

L'ESTAMPE FRANÇAISE

ESSAIS

PAR

François COURBOIN

CONSERVATEUR DU CABINET DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

*

Graveurs et Marchands

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'INSTITUT

(Académie des Beaux-Arts. Prix Bordin 1914)

BRUXELLES et PARIS

LIBRAIRIE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VAN OEST & Cie

1914

A Monsieur le Baron

CARL DE VINCK DE DEUX-ORP

dont la collection historique

libéralement offerte à la Bibliothèque Nationale

y a magnifiquement enrichi

le fonds des estampes françaises du XVIIIe siècle

INTRODUCTION

Les estampes ont passé, dans l'art du XVIIIe siècle, comme un tourbillon de feuilles d'automne au milieu d'une fête galante et, provoquant à l'occasion le mot d'un nouvelliste, le coup de sifflet de Grimm, le coup de clairon de Diderot, elles ont amusé, du haut en bas, toute une société. Nos pères semblent avoir pris à regarder ces images aimables le plaisir qu'une femme éprouve à passer devant un miroir familier : ils y retrouvaient leurs qualités, leurs défauts, voire leurs vices, et leurs estampes si bien équilibrées, si bien comprises au point de vue de la décoration intime, faisaient partie des joies de la maison. Elles y avaient leur place marquée, elles y sont restées longtemps et nous avons tous le souvenir de quelque vieille demeure, où de vieilles gens nous ont expliqué pour la première fois le sujet d'une scène gravée d'après une composition de Greuze ou de Chardin.

Par une déviation dont La Bruyère a formulé le principe au début du chapitre de la mode, les estampes du XVIIIe siècle sont devenues des objets de curiosité. Dans cette chronique de l'hôtel

des ventes, qui passe en tête des informations de mainte feuille quotidienne, elles figurent en belle place, et nos vieilles images, drainées en rafles périodiques par les marchands des deux mondes, disparaissent des maisons où l'on trouve à leur place des catalogues de ventes, avec les prix marqués. Au lieu de la fête galante, c'est la fête des écus dont le bruit lourd grossit avec un fracas de marée montante. Le public suit la cote, il collectionne à terme, et comme, dans la frénésie de brocante qui caractérise notre temps, tableaux, statues, meubles et tapisseries ne lui apparaissent plus que dans un mirage de prix formidables, il joue sur les estampes avec le sentiment confus qu'elles représentaient pour lui les derniers souvenirs accessibles d'une « douceur de vivre » que la France du XVIIIe siècle a connue et dont une phrase mélancolique de Talleyrand a éternisé le regret.

On a spéculé sur ces images dès qu'elles ont paru : certain opuscule attribué au graveur Gaucher et intitulé : *Lettres d'un Voyageur à Paris à son ami sir Charles Lovers* (Paris 1779, in-8°), nous montre comment on s'y prenait pour les estampes de Greuze il y a cent trente-cinq ans. Le mal n'est pas récent, il y aurait peut-être un peu de naïveté à le déplorer et à le décrire, mais, depuis qu'il dure, le fonds s'épuise et il n'y a pas de pessimisme à constater que nos belles estampes deviennent rares, ni de chauvinisme à souhaiter qu'il en reste quelques-unes chez nous ... Il y a évidemment beaucoup de pontifes, d'exégètes et de pharisiens occupés à spéculer sur les objets du Culte dans

« cette religion du Beau, qui, suivant l'expression de M. Henry Marcel, doit prendre possession de nos âmes désaffectées... », mais il faut compter avec l'homme qui recherche des images pour avoir la joie de les regarder sans trop s'inquiéter des étiquettes qu'on a collées sur elles, c'est pour celui-là que nous écrivons, et il nous paiera magnifiquement de nos peines s'il déclare en nous lisant qu'il ne se sent point dépaysé.

Les ouvrages relatifs à la gravure française se sont mutipliés depuis quarante ans et, en ce qui concerne particulièrement les estampes du XVIIIe siècle, le mouvement s'est accentué après l'apparition de travaux d'ensemble comme l'*Art au XVIIIe siècle* des frères de Goncourt, les *Graveurs du XVIIIe siècle* de MM. Portalis et Beraldi et la publication de monographies très remarquables comme le *Catalogue raisonné des Œuvres de Moreau le Jeune,* par M. Emmanuel Bocher, ou l'*Œuvre gravé de Debucourt,* par M. Maurice Fenaille, livres dignes de passer pour modèles auprès de tous ceux qu'intéresse l'histoire de la gravure. Nous recueillons aujourd'hui le bénéfice des travaux que ces exemples ont suscités et nous serions heureux que notre index bibliographique fut avant tout considéré comme un hommage de reconnaissance.

Mais la gravure présente cette particularité que de son histoire, plus riche que bien d'autres en documents précis, on n'a tiré que fort peu de notions générales. Prenons, par exemple, ces

graveurs du XVIIIe siècle si près de nous et dont les œuvres sont là, bien conservées, bien annotées, où s'adressera l'homme curieux de connaître la pratique et la théorie de leur métier, leur formation, leurs traditions, leurs principes, les droits et les usages qui réglaient leurs rapports avec les imprimeurs, les marchands, la puissante corporation des libraires, l'Académie, l'Etat?...

C'est dans les écrits des graveurs surtout que nous avons essayé de trouver réponse à quelques-unes de ces questions, et plus nous allions, plus ce monde des graveurs du XVIIIe siècle nous semblait sympathique, si bien qu'ayant à traiter de l'ensemble des estampes françaises à cette époque, nous proposerons au lecteur de commencer par étudier les hommes, le milieu.

Ce n'est d'ailleurs pas autre chose que ce qu'on fait souvent chez les graveurs, où, pour prendre contact, on commence par un petit tour d'atelier avant de feuilleter les cartons de choix.

Décembre 1913.



LE MONDE DES GRAVEURS

Le milieu (pp. 1-2). — Les familles de graveurs (pp. 3-5). — La confrérie (pp. 5-6). — Les études de dessin. Le dessin des graveurs (pp. 6-12). — Les ateliers de graveurs. Le Bas-Wille (pp. 13-20). — Le contrat d'apprentissage (p. 21). — La collaboration des élèves. La division du travail. Les spécialistes (pp. 22-27).

Les frères de Goncourt ont à maintes reprises esquissé, dans leurs études sur le XVIIIe siècle, ce que l'éditeur des *Français peints par eux-mêmes* eût appelé la physiologie du graveur. La vie de Le Bas qu'ils ont publiée dans l'*Artiste* (1856), un an avant de la faire paraître dans les *Portraits intimes du XVIIIe siècle*, commence par ce joli tableau : « Sans études, parfois liseurs, mais sans lettres, sans usages, sans manières, formés tout seuls, poussés naturellement à la volonté du hasard et de leur intelligence, les artistes du XVIIIe siècle avaient une façon de bon sens neuve, imprévue et libre, un tour d'idées natif, heureux et joyeux. Tout chez eux venait d'eux : leur fortune et leur esprit, un esprit auquel nul n'avait touché et qu'ils n'empruntaient à rien, un esprit rare et propre, loyal, franc, net, un esprit à la grâce de Dieu, de bonne foi, de bonne source, vivant et bien venu, comme un enfant de campagne. Ils pensaient délibérément, à tous risques, ne sachant se taire ni mentir, sachant rire. Ils avaient été doués d'une belle humeur active, d'une imagination ironique et plaisante. Ils avaient reçu, naissants, le don de la comédie des ateliers, le don de cette vengeance rieuse, lutine enfantine et

méchante, *la charge*, cette drôlerie, entre la niche et la farce, qu'on dirait inventée par Aristophane à l'école. Ils avaient été armés de gaieté. Venus de bas, de rien, du peuple, montés dans un monde de noblesse et ne s'oubliant pas, ils gardaient et défendaient, avec la gaieté, l'orgueil de leur pauvre naissance. Ils sauvaient leur dignité en portant leur liberté partout, en prenant partout leur franc juger, leur franc parler et leur franc moquer...»

C'étaient des gens de la bonne race, de celle où l'on a l'amour de son métier, la fierté de son enseigne, et où l'on prépare un artiste par deux générations de bons ouvriers, la race des Audran, des Tardieu, des Cars, des Cochin, des Moreau, des Saint-Aubin et de bien d'autres, dont l'arbre généalogique comporte des graveurs, des planeurs, des marchands d'estampes, des imprimeurs, des ouvriers d'art et des membres de toutes les sections de l'Académie.

Ce petit monde de l'image est charmant, prospère : l'intermédiaire y tient beaucoup moins de place qu'aujourd'hui et, comme la plupart des graveurs éditent eux-mêmes leurs œuvres avec un fonds de planches qui constitue le bien de famille, la boutique n'est souvent séparée de l'atelier que par une cloison, quand il y a une cloison. L'élève y apprend son métier dans une atmosphère familiale, il y acquiert en même temps la notion de la clientèle, et la clientèle c'est aussi bien la bourgeoise, qui achète le *Benedicite,* que l'encyclopédiste en mal de documents, ou le grand seigneur auquel le patron va cérémonieusement porter les épreuves d'une planche à ses armes. Après quelques années de cette existence, un gaillard intelligent est armé pour faire de la bonne gravure et pour en tirer parti.

Tous ces jouvenceaux qu'a regardés le bon Chardin et que Cochin dans ses vignettes nous montre aux différentes étapes de l'apprentissage sont fort équilibrés : ce sont des gens actifs, ce ne

sont point des agités, ils ont l'assurance du bon ouvrier, la finesse du bon commerçant, et la théorie de l'art pour l'art eût déchaîné leurs fous rires à l'atelier de Le Bas, peut-être bien même à l'Académie : pour eux l'art est une floraison naturelle du métier et, quand ils y atteignent, c'est un peu comme s'ils rehaussaient d'un étage la maison paternelle.

Les Familles.

Parmi les familles de graveurs, une des plus intéressantes à étudier au point de vue des ramifications est celle des Tardieu qui descendent d'un maître chaudronnier, Nicolas Tardieu, établi dans le quartier Saint-Jacques, vers le milieu du XVIIe siècle.

A cette époque, il n'y avait point de planeurs spécialistes pour la gravure, on allait bonnement chercher du cuivre chez le chaudronnier et c'est probablement le défilé des graveurs de la rue Saint-Jacques dans la boutique paternelle qui a éveillé la vocation de Nicolas-Henry Tardieu (1674-1749), le premier graveur du nom.

Élève de Lepautre, puis de Gérard Audran, agréé en 1712 à l'Académie royale, reçu académicien en 1720, Nicolas-Henry Tardieu avait épousé en premières noces (1706) une fille de graveur, Louise-Françoise Aveline, veuve du graveur Laurent Baron. Dans le contrat de mariage, il promet de montrer son métier de graveur à Bernard et Laurent Baron, fils du premier mari.

En secondes noces (1712), il épouse une femme graveur, Marie-Anne Horthemels, dont les deux sœurs, Marie-Nicolle, filleule d'Hyacinthe Rigaud, femme du peintre Alexis-Simon Belle, et Louise-Madeleine, femme du graveur Charles-Nicolas Cochin, le père, gravaient aussi.

Le fils de Nicolas-Henry Tardieu et de Marie-Anne Horthemels, Jacques-Nicolas (1716-1791), fut graveur et se maria deux fois : sa première femme, Jeanne-Louise-Françoise Duvivier, était fille

d'un graveur en médailles; la seconde, Elisabeth-Claire Tournay, gravait à l'eau-forte et au burin.

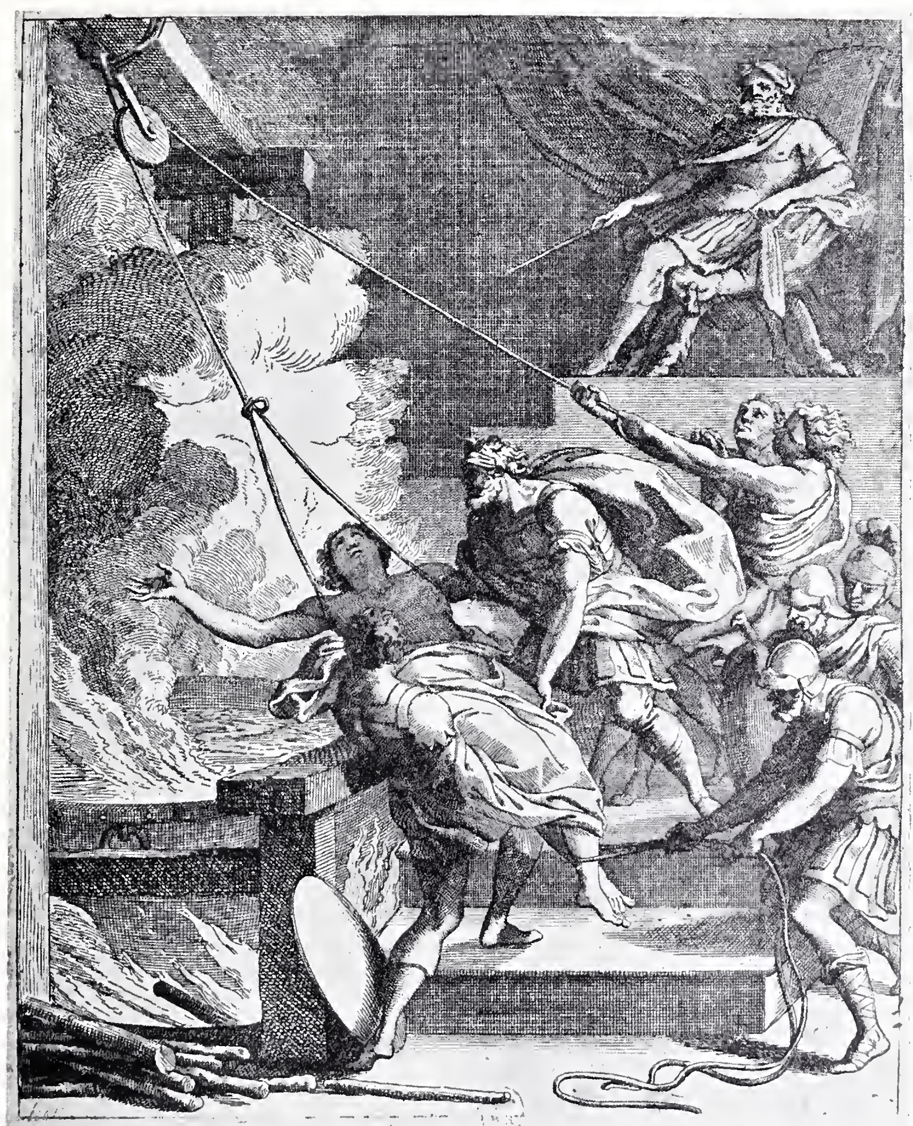
Les trois autres fils du maître chaudronnier, Nicolas Tardieu, ont également fait souche de graveurs : Charles, l'aîné, eut un petit-fils graveur, dont nous n'avons pu retrouver les prénoms; Claude, le second, chaudronnier comme son père, eut un fils, Pierre-Joseph, qui lui donna vingt-six petits enfants, dont cinq graveurs; le plus célèbre est Pierre-Alexandre (1756-1844), qui fut membre de l'Institut.

Jean, le troisième, eut pour fils Pierre-François, graveur d'histoire (1714-1774), marié à Marie-Anne Rousselet, fille du graveur Gilles Rousselet et graveur elle-même...

La généalogie des Tardieu, complétée par celle des Cochin, des Belle et des Horthemels, a été fort bien établie et publiée par M. Alexandre Tardieu, dans le tome IV des *Archives de l'Art français*, p. 49. Nous n'avons point à la refaire ici, ni à rechercher toutes les alliances des quatre familles; ce que nous venons de dire montre suffisamment comment le débutant s'y trouvait encadré.

A côté des Tardieu nous pourrions citer les Chéreau, les Massard, les Moitte, les Ozanne, les Boizot, les Hémery, et bien d'autres familles où les filles travaillent le cuivre d'aussi bon cœur que les garçons. On voisine et cela se termine par des contrats de mariage entre graveurs et des baptêmes où vient signer un peintre de l'Académie.

On peut juger de l'influence de la famille, mais qui dira celle du quartier, de cette rue Saint-Jacques, où rayonnent, dans la masse des enseignes, les *Deux Piliers d'Or*, de Gérard Audran, le *Mæcenas,* de Tardieu, le *Charlemagne*, du vieux Cochin ! C'est l'exposition, la leçon permanente, pour tous ces gamins qui jouent avec des bouts de planches et des vieux burins. Choffard se disait élève des quais, le chevalier Cochin est d'abord élève de la rue Saint-Jacques, et toute la rue s'intéresse à l'ascension du « petit



La Confrairie de S.t Luc, et S.t Jean porte latine, érigée à Paris au conuent des R.P. Cordeliers, par les Marchands Graueurs, Jmprimeurs, et enlumineurs de taille douce, ce solemnise le vendredy 18 Octobre feste de S.t Luc, a 7 heures du matin, ou il y a Messe solemnelle auec les pains benis; et à la fin de laquelle se fait l'Eslection d'un nouueau maître. Le jour S.t Simon S.t Jude, se dit vne messe pour les Trepassez, et ensuite la rendition des Comptes.

Image de la Confrérie de Saint-Jean-Porte-Latine.
Par B. Audran, d'après S. Le Clerc.

Pl. 1. (*voyez p. 5*).

Cochin ». Rue paisible, heureuse comme une ruche dont elle a l'honnête bourdonnement, où les procès sont d'une rareté bien méritoire entre tant de gens qui vivent porte à porte et visent le même client.

La Confrérie.

Toute la rue Saint-Jacques est enrôlée dans la confrérie de Saint-Jean-Porte-Latine, qui célèbre le 18 octobre la fête des graveurs, imprimeurs et enlumineurs de taille-douce. Il y a, dans la taille-douce, une opération dangereuse ([1]), c'est la cuisson de l'huile de lin dont se servent les imprimeurs ; saint Jean, qui sortit indemne d'une chaudière d'huile bouillante à la Porte-Latine, était un patron tout indiqué.

Le miracle a été dessiné par Sébastien Leclerc, gravé par Benoît Audran, et cette jolie planche, dont on distribue les épreuves à tous les confrères, porte la légende suivante :

« *La confrérie de St. Luc et de St. Jean Porte Latine, érigé* (sic) *à Paris au couvent des R. P. cordeliers, par les Marchands Graveurs, Imprimeurs et enlumineurs de taille-douce, ce solennise le... 18 Octobre, feste de Saint-Luc à ...... heures du matin, où il y a messe Solennelle avec les pains bénis, et à la fin de laquelle se fait l'Eslection d'un nouveau maître.*

Le jour St. Simon et St. Jude se dit une messe pour les Trespassez et ensuite la reddition des comptes. »

Dans ses *Images des confréries parisiennes avant la Révolution* (Paris 1910), M. l'abbé Jean Gaston reproduit une lettre d'invitation à la fête de la confrérie, qui a été reportée au 6 mai, fête de Saint-Jean-Porte-Latine, et se célèbre (1760) en l'Église des RR. PP. Jacobins du Grand Couvent.

L'invitation est lancée par Guillaume Sergent, marguillier

([1]) A tel point qu'une sentence de police du 12 décembre 1732 « deffend au nommé Hoyau » de faire de l'encre pour les imprimeurs en taille-douce dans les quartiers habitez. » (Paris, P. J. Mariette, s. d., in-4°, 3 p.)

comptable, « de la part de Messieurs les Jurés en charge de la communauté des Maîtres Imprimeurs en Taille-Douce en l'Université de Paris... ».

Les planeurs en cuivre se rattachaient à « la confrairie de St. Maur et de St. Fiacre, fête des marchands chaudronniers, bateurs, dinandiers de la Ville de Paris, fondée en l'Église chanoinialle et collégiale du St. Sépulchre, rue Saint Denis ».

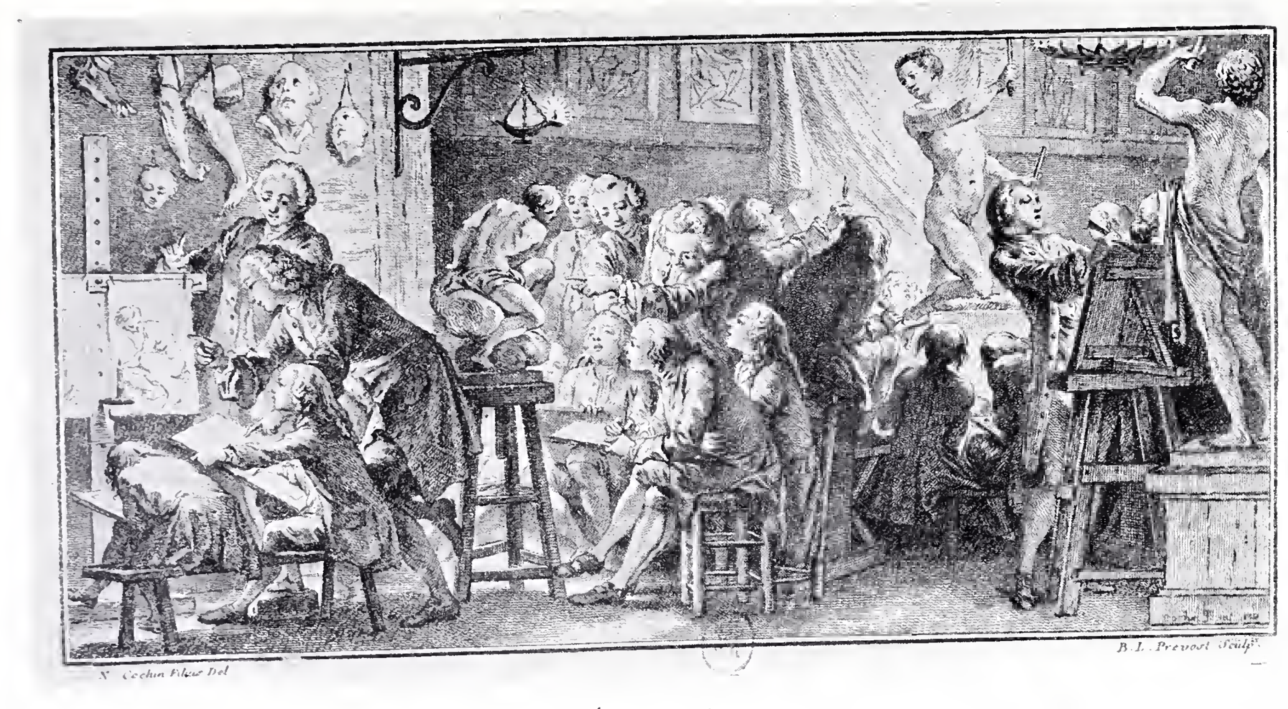
L'image de la confrérie gravée par Pierre-François Tardieu, d'après Charles Eisen, a été offerte en présent à la communauté (1747) par Jean-Charles Tardieu, juré sortant de charge en 1746.

Les Études de Dessin.

Roger de Piles (1708), Gérard de Lairesse (1719), Charles-Antoine Jombert (1740) ont exposé dans leurs différentes *Méthodes de Dessin* le plan des études classiques. Cochin l'a résumé dans une vignette (1763) où l'on voit les élèves des trois classes de l'Académie étudiant le nu d'après les dessins de maîtres, l'antique et le modèle vivant. L'Académie italienne de Saint-Luc, qui a surtout contre elle de n'être venue qu'après les chefs-d'œuvre de l'art italien, avait établi ce programme et l'Académie Royale du XVIIe siècle s'en est inspirée.

C'est le nu, le nu par principe, souvent par formules, qui sert de base à l'enseignement officiel, et le terme d'*académie*, qui, depuis deux cents ans, sert dans la langue courante à désigner une étude de nu, est suffisamment significatif. Reste à savoir, pour juger les bons et les mauvais effets de la méthode, ce qu'on entendait par dessins de maîtres, antique et nature à l'Académie du XVIIIe siècle...

D'après les règlements primitifs, l'académicien qui prend son tour de professeur pour un mois doit laisser un dessin à l'Acadé-



L'Étude du Dessin.
Par B.-L. Prévost, d'après C.-N. Cochin (1763).

Pl. 2 (voyez p. 6).

mie ; c'est ainsi que les élèves de la petite classe, ceux qui viennent d'entrer sur la recommandation, « le billet de protection » d'un académicien, copient les dessins originaux de Bouchardon, de Boucher, de Van Loo, de Cochin, de Lagrenée, de Parrocel, de Huet, de Le Clerc, ou les fac-similés qu'exécutent à l'envi d'après ces maîtres Le Bas, Miger, François, Gonord, Demarteau, Janinet et bien d'autres.

L'antique a la place prépondérante : les sculpteurs qui rêvent du Bernin, les peintres qui vont chercher le grand style chez les Carrache le préconisent. Et il faut entendre le bon Chardin parler de la façon dont on l'impose à tous ces élèves qu'il a si bien regardés et qui ont « séché des journées, passé des nuits à la lampe devant la nature immobile et inanimée ! » A l'époque où Diderot rapporte ces propos (1765), les salles de l'antique à l'Académie commencent à devenir trop petites ; à la fin du siècle, toute l'école de peinture française sera prête à affirmer la « rotule d'un Atride » sous le genou du moindre pantalon, mais vers 1750 l'étude de l'antique passe un peu pour une corvée, et si tout le monde est d'accord sur son utilité, naturistes et antiquisants se chamaillent sur l'importance qu'il faut lui donner. Quoi qu'il en soit, la corvée est inévitable et les règlements de l'Académie sont formels.

Il faut être rompu à l'étude de l'antique — et il ne paraît pas que cela ait spécialement fait tort aux graveurs — avant d'être admis dans la classe du modèle vivant. On y pénètre en rangs, cérémonieusement comme en un sanctuaire, et les places sont affectées suivant l'ordre des préséances aux fils d'académiciens, élèves protégés, médaillistes et simples élèves qui s'apprêtent à surprendre, hiérarchiquement, « l'âme et la vie de la nature ».

Mais la nature à l'Académie, c'est, *pendant quarante-six ans*, le brave Deschamps, pensionné et logé au Louvre comme modèle en titre de l'Académie royale (1). Deschamps, l'éternel, que l'on

(1) M. Eugène Müntz a publié dans les *Archives des Arts* (Paris 1890, I, 161) le *Mémoire des frais funéraires du convoi, vêpres et enterrement de Jean-François Deschamps*. La quit-

reconnaît, dans tous les tableaux de l'école française, « en admirant, dit Watelet, les nombreuses métamorphoses qu'on lui fait subir ». On peint imperturbablement d'après Deschamps le valeureux Mars, le vieux Neptune ou le jeune Mercure et certains maîtres le transposent avec facilité en Vénus ou en nymphe de Diane le jour où la séance du modèle femme est trop chère. Je parle, bien entendu, de séances particulières, car, au XVIII[e] siècle, la décence interdit de faire poser une femme nue à l'Académie. La femme drapée n'y est admise, trois heures par an, que pour le concours de tête d'expression fondé par Caylus en 1759.

Cochin n'exagère vraiment pas en écrivant qu'il serait nécessaire d'avoir plusieurs modèles de différents caractères et de différents âges « parce que sans cette variété on pourrait aussi, en quelque façon, se maniérer d'après nature » *(Utilité des Écoles académiques. Le Maniéré. Conseils pour éviter ce défaut.* Lectures faites à l'Académie de Rouen 1777-1779), et Diderot, lorsqu'il traite la classe du modèle vivant de « boutique de manière », est peut-être simplement agacé par une nouvelle métamorphose du sieur Deschamps.

Quoi qu'il en soit, le modèle est là, on le dessine et on le redessine tant de fois « que le sentiment (c'est toujours Cochin qui parle) est émoussé » lorsqu'on obtient l'autorisation de le peindre... Mais nous n'avons point à nous occuper des peintres et nous renverrons au livre substantiel de M. Locquin : *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785* (Paris, Laurens, 1912), le lecteur désireux de connaître plus à fond l'enseignement de l'Académie royale. Rappelons brièvement que cet enseignement com-

tance délivrée à M. Chardin, conseiller-trésorier de l'Académie, est du 13 juillet 1773. La cérémonie fut célébrée à Saint-Germain l'Auxerrois avec une véritable pompe. M. le curé, MM. les vicaires et 27 prêtres y assistaient.

Le successeur de Deschamps, Doriac, fut gratifié, le 7 août 1773, d'un traitement de 500 livres et du logement à l'Académie ; le second modèle, Charles, d'un traitement de 400 livres ; la veuve Deschamps, d'une pension de 300 livres en considération des services de son mari. (Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture, VIII, 129.)



Concours de tête d'expression.

Gravé par J.-J. Flipart (1763), d'après C.-N. Cochin (1760).

Pl. 3 (voyez p. 8).

portait des cours d'anatomie, de géométrie, de perspective, d'histoire et des conférences, obligatoires pour les élèves à partir de 1748. Le plus suivi de ces cours, le cours d'anatomie, fut donné de 1746 à 1776 par le chirurgien Jean Süe à l'École de chirurgie et à l'hôpital de la Charité; en 1772, Süe inaugura les leçons d'anatomie plastique sur le modèle vivant et quatre ans plus tard le cours fut installé au Louvre dans une des salles de l'Académie. Les autres cours de sciences, géométrie, perspective, malgré les règlements, malgré les prix, semblent n'avoir pas eu le même succès. L'enseignement littéraire (cours d'histoire, de fable et de géographie) fut inauguré en 1749 par un graveur, Bernard Lépicié, secrétaire historiographe de l'Académie de peinture, qui avait entrepris de faire son cours sur le plan de l'*Histoire Universelle* de Bossuet !

Le Dessin des Graveurs.

Mais revenons aux graveurs qui se sont fort bien trouvés du régime de l'Académie royale et des séances prolongées d'après l'antique et le modèle, à ce point que pour désigner une facture serrée et soignée la locution « dessin de graveur » était proverbiale.

Faut-il, à ce propos, rappeler le mot énergique de Dumont le Romain? L'Académie (30 décembre 1741) venait de refuser « pour vice de médiocrité » les portraits de Cazes et de Le Lorrain, imposés comme morceaux de réception à Le Bas, qui n'était pas un portraitiste : « Vous venez de refuser Le Bas, dit le vieux Dumont à ses confrères, eh bien! mettez lui un porte-crayon dans le c... et il dessinera encore mieux que vous tous. »

C'est un graveur, Le Mire, qui obtient en 1750 le premier prix du modèle; Cochin, que Diderot proclame le premier dessinateur français, est un graveur professionnel, comme Saint-Aubin,

Choffard, Moreau le jeune et d'autres, dont le grand public connaît peut-être moins les compositions : Pasquier, par exemple, qui a illustré avec Gravelot la *Manon Lescaut* de 1753, Martini, qui a composé les vignettes du *Décaméron français* et de l'*Art d'aimer*..... L'énumération de tous les graveurs-dessinateurs du XVIIIe siècle serait fastidieuse, mais il n'est pas hors de propos de rappeler que l'outillage des dessinateurs a été amélioré par un graveur, Jean-Baptiste Delafosse, inventeur des crayons de mine de plomb gradués. Delafosse substitua au graphite naturel qu'on tirait alors d'Angleterre la mine de plomb broyée et présentant différents degrés de dureté; ses crayons soumis à l'examen de l'Académie obtinrent une approbation flatteuse (3 août 1771) après un rapport particulièrement favorable de Pajou, Bachelier, Le Prince et Cochin.

On appréciera peut-être mieux l'intelligence avec laquelle les graveurs du XVIIIe siècle ont compris leur rôle en comparant quelques-unes de leurs estampes aux tableaux d'après lesquels elles ont été gravées et aux photographies de ces tableaux.

Le jour où se trouvera résolu scientifiquement et pratiquement le problème de la photographie des couleurs, nous aurons vraisemblablement des images de reproduction complètement exactes. Déjà la photographie nous offre, au point de vue documentaire, des garanties que ne présente pas toujours une transcription manuelle. L'objectif et la plaque sensible, pour peu que l'on veille à leur fonctionnement normal, n'oublient, ne doivent déformer quoi que ce soit; dans une photographie correcte, les moindres valeurs sont notées et l'opérateur qui possède un objectif, des écrans et un photomètre éprouvés peut garantir de bonne foi qu'elles sont exactes. Mais la plaque sensible les enregistre toutes et les transpose en sombre : au point de vue esthétique, c'est le défaut.



C'est un fils, Monsieur !
Dessin de J.-M. Moreau le Jeune, pour la série du « Monument du Costume », d'après le cliché de P. Dujardin. (Catalogue de la vente du 22 avril 1899.)

Pl. 4 (voyez p. 11).

A côté d'une bonne estampe, d'après Watteau, par exemple, la meilleure des photographies produit le même effet qu'un trou noir; elle est parfaite dans les détails, médiocre dans l'ensemble, parce que la lumière est diluée, assourdie, étouffée, par la multiplicité des demi-teintes; on lui demanderait une impression, elle donne presque une analyse et, si elle peut supporter l'épreuve du microscope, elle cause une gêne à l'œil nu. Beaucoup d'estampes du XVIII[e] siècle pourraient être détaillées à la loupe (car il ne faut pas oublier que la gravure est au nombre des arts précieux), mais c'est une qualité secondaire; leur mérite supérieur, leur vrai charme, c'est la lumière : elles sont merveilleusement décoratives parce que leurs auteurs savent transposer en clair.

Ce résultat ne peut être obtenu que par des simplifications, des sacrifices, qui ne sont point le fait d'un appareil et qui constituent le grand art du graveur.

Il serait hors de propos d'insister plus longuement sur la photographie qui paraît avoir servi les intérêts des historiens de l'art beaucoup mieux que ceux des artistes, des graveurs en particulier; elle a certainement attristé leur vision et les a détournés des efforts qui étaient pour les graveurs du XVIII[e] siècle une gymnastique salutaire.

Ceux-ci étaient avant tout des dessinateurs bien entraînés et, ne bornant point leur rôle à une traduction juxta-linéaire, ils apprenaient à « faire passer les beautés d'une langue très riche dans une autre qui l'est moins, mais qui offre des équivalents » — c'est ainsi que Cochin définit l'art de la gravure — et savaient faire une estampe complète aussi bien en simplifiant l'interprétation d'une peinture qu'en développant les indications d'un dessin.

Edmond de Goncourt parle, à propos de Baudouin, de « ces ébauches à la diable d'après lesquelles étaient gravées les voluptueuses estampes — si plaisantes en leur fini — un miracle auquel il faut bien se rendre depuis qu'on a vu passer ces années dernières à la vente Gigoux (1861) les dessins du

Monument du Costume, de Moreau; ces courantes indications de scènes, ces vagues bistres, ces nuages auxquels l'adroite et intelligente gravure du XVIIIe siècle donnait la ligne, le modelage, le corps ». Moins soucieux « d'écriture artiste », Edmond de Goncourt aurait certainement constaté que ces indications courantes sont données simplement, mais établies avec beaucoup de soin, que ces bistres sont légers plutôt que vagues et que ces nuages qui sont exactement à la bonne place guident fort bien le graveur dans la recherche du modelé.

Quant à la ligne, c'est précisément la limite imposée... Moreau, si l'on en juge d'après le soin minutieux avec lequel il surveille le travail de ses graveurs, d'après les corrections qu'il leur demande, n'aurait point souffert qu'on y touchât.

Le nom de Moreau le jeune arrive d'ailleurs à point, nous admirons certes aussi vivement, aussi profondément qu'Edmond de Goncourt, l'intelligente interprétation des graveurs du *Monument du Costume,* mais il faut ajouter que Moreau le jeune a fait par centaines des dessins poussés, finis, précis, qu'il fallait graver, sans rien y ajouter, avec autant d'exactitude qu'il gravait lui-même; or, quand il grave d'après les autres, il nous donne les eaux-fortes du *Modèle honnête* et du *Couché de la Mariée* d'après les gouaches de Baudouin, celle de l'*Éducation du jeune Savoyard,* d'après le tableau de Greuze, celles de sept *Ports de France,* d'après les peintures de Joseph Vernet, et la *Revue de la Maison du Roi au Trou d'Enfer* (qu'il a en réalité presque entièrement terminée) d'après le dessin de Le Paon; quand il grave d'après lui-même, il exécute de véritables bijoux comme les *Chansons de La Borde*, la *Cinquantaine*, et des pièces monumentales comme le *Sacre de Louis XVI* ou les quatre planches sur les *Fêtes données au Roi et à la Reine*, en 1782 !

Où trouver plus de variété, plus de souplesse, et faut-il citer d'autres noms quand celui-ci résume si bien tout ce que nous pourrions dire sur le dessin des graveurs du XVIIIe siècle ?



C'est un fils, Monsieur !
Gravure de C. Baquoy, d'après J.-M. Moreau le Jeune (1776).

Pl. 5 (voyez p. 11).

Les Ateliers de Graveurs.

Vers 1750, il y a deux ateliers de graveurs bien en vue : celui de Le Bas, rue de la Harpe, en face de la rue Percée; celui de Wille, quai des Grands-Augustins, 35.

Les renseignements ne font défaut ni sur l'un ni sur l'autre : la vie de Le Bas nous est suffisamment connue par la notice nécrologique qu'a publiée son élève Gaucher *(Journal de Paris,* 12 mai 1783), par la préface du catalogue de sa vente (décembre 1783), par le manuscrit de Joullain fils, placé en tête de l'œuvre de Le Bas au Cabinet des Estampes, et enfin par les pages excellentes que lui ont consacrées les de Goncourt dans leurs *Portraits intimes du XVIIIe siècle.*

Quant à Wille, nous avons ses *Mémoires* et son *Journal* que M. Georges Duplessis a publiés en 1857 avec une préface des frères de Goncourt, l'année même où ceux-ci faisaient paraître leurs *Portraits intimes.*

Le Bas (1707-1783).

Jacques-Philippe Le Bas, né en 1707 d'un maître perruquier et de Françoise-Etiennette Le Cocq, est un Parisien de Paris. Sa mère, demeurée veuve de bonne heure, n'avait d'autres ressources que 150 livres par an, provenant de la charge de son mari. C'est avec cela qu'elle éleva son fils, lui apprenant à lire tant bien que mal et lui donnant, dit Joullain, les principes d'une honnêteté solide.

A quatorze ans, le gamin entra comme apprenti chez Antoine Hérisset, graveur d'architecture; Françoise-Etiennette, ayant préalablement fait habiller de pied en cap son fils à la friperie,

le conduisit à l'atelier et le quitta sur ce simple discours que Le Bas citait volontiers : « Jacquot, tu connais ma position, voilà mon ami tout ce que je puis faire pour toi ». Jacquot eut vite appris tout ce qu'Antoine Hérisset pouvait lui apprendre, entra chez le graveur Nicolas Tardieu, rencontra l'amateur Crozat juste à point pour lui graver quelques planches de son cabinet et se tira si bien d'affaire que douze ans plus tard il ouvrait rue de la Harpe un atelier qui fut bientôt le plus achalandé de tout Paris. Le 29 octobre 1735, à vingt-huit ans, il était agréé par l'Académie, sa réception définitive fut retardée jusqu'en 1743 par des incidents sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir.

Le Bas, académicien, graveur du Roi, professeur admirable et gros éditeur, n'a jamais réussi à ne pas dépenser — au moins — tout ce qu'il gagnait. C'est un ouvrier d'art qui n'a jamais pu s'embourgeoiser, ni résister à la première impulsion de son bon sang plébéien : il a des mots terribles, il les claironne, fait répondre sec à Mme de Pompadour, administre une leçon de faste à un fermier général, une leçon de générosité à un grand seigneur et, gamin de Paris jusqu'à la dernière heure, trouve la force de faire une charge au curé qui vient pour lui administrer les derniers sacrements.

Le Bas ne sait tenir fermés ni sa bouche, ni son cœur, ni sa bourse : il traite parfois le créancier dans la manière forte, mais il paie bien ses collaborateurs et ne fait rien payer à ses élèves pauvres; plus d'un a reçu de lui le vivre et le couvert pendant ses quatre années d'apprentissage qui ne fut ni moins bien instruit, ni moins bien traité que les autres, sans parler de ceux que les soins maternels de la brave Mme Le Bas ont guéris, consolés, sauvés. Cette femme excellente est la garde-malade, la providence de l'atelier, qui sourit à ses vivacités : elle crie, elle gronde et menace de quitter la maison en tempête le jour où Le Bas, tout à la joie d'être père quelque part, fait baptiser un peu trop ostensiblement deux bâtards qui le consolent de n'avoir pas d'enfants

légitimes... et, en fin de compte, c'est elle qui prend les marmots à sa charge, les soigne, les élève, pleure le garçon quand il meurt et dote la fille quand elle est grande. C'est cette brave femme au cœur large, à l'esprit droit, au regard clair, qui maintient la maison en prospérité; on le voit bien quand elle n'est plus là.

De son nom de fille, Mme Le Bas s'appelait Elisabeth Duret, elle avait fait un mariage d'amour (1733) et les deux époux s'aimèrent profondément quels que fussent les torts du mari, les colères justifiées de la femme; l'âge vint et il ne resta plus que deux vieux cœurs unis, bienveillants pour tout un petit monde d'élèves traités comme des enfants. Mme Lebas mourut le 23 juin 1781 et son mari ne lui survécut pas deux ans.

Joullain, qui nous a conservé sur Le Bas tant d'anecdotes amusantes, rend assez bien l'esprit de ses leçons : « Il avoit, dit-il, une manière d'enseigner et de reprendre qui lui étoit particulière. Un mot, un seul de ses gestes, étoient plus expressifs que les dissertations les plus sçavantes. Le persiflage étoit l'arme la plus acérée dont il se servoit pour aiguillonner ceux qui marchoient plus lentement que les autres.

» Un jeune homme amoureux de ses productions, ainsi qu'il est d'usage, lui présentoit-il un dessin ou une planche que Le Bas trouvoit inférieure à ce qu'il pouvoit attendre de cet élève : Vous méritez, disoit-il, que je vous embrasse, et se levant avec un air naturel, il l'embrassoit en effet. Le jeune homme qui recevoit le premier baiser de ce genre, s'en retournoit dans l'atelier bien satisfait de lui-même. Les camarades le désabusoient et bientôt, la crainte de la raillerie, plus active sur une âme bien née que celle de la douleur, le portoit à redoubler d'efforts pour se soustraire aux embrassements de son maître. »

Voici, pour donner une idée de l'influence de Le Bas, la liste de ses principaux élèves : Aliamet, Alix, Bacheley, Cathelin, Pierre Chenu, les trois demoiselles Chenu, Cochin, David, Duret, Eisen, Ficquet, Gaucher, Godefroy, Guibert fils, Helman, Julien,

Laurent, Lemaire, Le Mire, Le Moine, Le Veau, de Longueil, Malœuvre, Martinasie, Masquelier, Moreau le jeune, Née, Rehn (suédois), Ryland (anglais), Simonet, Strange (anglais), Texier...

Wille (1715-1807).

L'atelier de Wille est également sympathique, mais la maison a quelque chose de plus bourgeois. « L'honnête logis, l'aimable école d'art, la bonne franc-maçonnerie allemande du quai des Augustins » sont dirigés par un homme qui soigne sa réputation, ses relations, ses affaires, avec plus de circonspection que Le Bas. « Santé de l'esprit, joies faciles, rêves à portée de la main, imagination sans fièvre, paix de l'âme, sérénité des désirs, tranquille poursuite de la fortune et de la célébrité, amitiés éprouvées, vie toute droite et toute unie qu'on parcourt à petits pas, la bien-aimée ménagère au bras... » Cette phrase des Goncourt rappelle un sonnet célèbre de Plantin, elle résume l'existence de Wille et nous ajouterons seulement que le graveur, s'étant cantonné délibérément dans « le grand style », y gagna de passer de son vivant pour le Voltaire de la gravure et se laissa doucement traiter comme tel par tous les Allemands de marque, dont il recevait la visite à Paris.

Jean-Georges Wille était le fils d'un petit propriétaire rural de la vallée de la Bieber (Hesse-Darmstadt); il est né près de Königsberg en 1715 et le récit qu'il fait de ses premières années ressemble aux contes moraux du chanoine Schmidt; on s'attend à en trouver l'illustration toute faite par l'honnête Chodowiecki. Wille resta quelque temps comme élève chez un peintre de Königsberg, nommé Kuhn, comme graveur chez un armurier de Giessen, nommé Witemann, et il partit un beau jour, sans prévenir sa famille, pour chercher fortune à Paris (1736). L'illustration de cette partie de ses *Mémoires* comporterait quelques vignettes un peu plus montées de ton : notre jeune Allemand, sur la foi des

écriteaux, pénètre en d'étranges demeures lorsqu'il cherche un logis et il tombe sur de drôles de gens lorsqu'il cherche un écu.

Wille a toujours habité le quartier Saint-André des Arcs, mais c'est sa petite chambre de la rue Galande qui lui a laissé les meilleurs souvenirs. Il a vécu là, de 1737 à 1742, porte à porte avec un autre graveur allemand, Georges-Frédéric Schmidt. Les deux jeunes gens s'étaient rencontrés sur la route, à Strasbourg, ils avaient fini le voyage ensemble en nouant les premiers liens d'une amitié qui dura toute la vie. Schmidt avait un certain bagage de graveur et tout de suite il trouva du travail chez Nicolas de Larmessin qui l'employa à la gravure des *Contes de La Fontaine*, d'après les tableaux de Lancret; son biographe Crayen assure que dans la pièce intitulée : *A femme avare galant escroc*, « la figure de l'amant représente M. Schmidt et celle du mari, le frère de M. Lancret ».

Schmidt travaillait rue Galande à son beau portrait du comte d'Evreux d'après Rigaud; très amicalement il présenta Wille au grand peintre. Celui-ci fut encourageant, paternel, il mettait la dernière main au portrait du maréchal de Belle-Isle et obtint facilement pour son nouveau protégé la permission de le graver. C'était le premier sourire de la fortune, mais il fallait vivre, en attendant que le portrait fut fini.

A quatre-vingt-huit ans (c'est à cet âge qu'il a commencé la rédaction de ses *Mémoires*), bien oublié, bien appauvri, le graveur retrouve de la verve pour évoquer ces heures de bohème; il n'a jamais été plus joyeux, on dirait qu'il se sent le succès au bout des doigts, lorsqu'il enlève gaîment tous les travaux qui lui permettront de mener à bien la belle planche : il grave des batteries de fusil pour Malardot, des boîtiers de montres pour Lelièvre et des portraits historiques à vingt livres pour le vieil éditeur Odieuvre, chauve, exploiteur et paternel.

Il y a de cela soixante-cinq ans et Wille se revoit encore affrontant l'usurier ou les poissardes qui baissaient leurs prix vers le soir, mais les discutaient, place Maubert, en haute gamme.

Quelle fête aussi le jour où le vieux Wille, qui avait pris à l'aigre la fugue de son fils, s'apaise en recevant la première épreuve signée de l'enfant prodigue et envoie son pardon, lesté de cent écus !

En 1742, sur la présentation de son portrait du comte d'Evreux (terminé en 1739), Schmidt est agréé par l'Académie; il était protestant et pour un Français l'obstacle eût été certainement insurmontable, mais là encore l'excellent Rigaud s'entremet, fait intervenir le surintendant Orry, et le roi autorise l'Académie à faire en faveur du graveur berlinois une exception mémorable. Du coup, Schmidt est forcé de prendre un appartement représentatif et Wille resté seul, trouvant la rue Galande mélancolique, va s'installer — voilà bien sa chance — rue de l'Observance, au-dessus d'un apprenti philosophe qui lui prête complaisamment ses livres et lui donne son amitié, Denis Diderot. C'est là qu'il termine le portrait du Maréchal de Belle-Isle (1743), son premier succès.

Wille en est resté là de ses *Mémoires;* après avoir évoqué les figures souriantes du grand peintre et du grand seigneur qui l'avaient mis avec tant d'affabilité sur le chemin de la fortune, il a posé sa plume et ne l'a plus touchée.

Le *Journal de Wille,* ou du moins la partie que nous en connaissons grâce à M. Duplessis, va du 31 mai 1759 au 7 octobre 1793. Ces pages tranquilles, écrites, dit le graveur, avec négligence mais avec vérité, font de son existence une maison de verre où, suivant le mot des Goncourt, rient le bonheur et le bon sens. A ce foyer patriarcal, Marie-Louise Deforge, « la bien-aimée ménagère » que Wille a épousée en 1747, veille sur le bien-être et la santé des élèves. « Elle garde à la ceinture les clefs des buffets, celles de la cave, et l'on sent que de bons cordons font deux fois le tour de la bourse pleine; mais nul des pensionnaires ne pâtit et l'excellente face, grasse et rouge, des blonds Allemands montre qu'au logis, entre l'ordre et l'économie, l'aisance est toujours assise. »

A chaque page du *Journal* on voit arriver le gibier de M. de Livry, la choucroute de M. Eberts, le vin de Volnay de M. de Joursanvault, le vin de Graves de M. Liénau, le muscat de M. Soutanel, le vin d'Espagne de M. Sandoz ou le Kirschwasser de M. Soiron, c'est à croire qu'on ne descendra pas l'escalier du graveur sans avoir à se ranger pour laisser passer une bourriche et l'on devine que ce gourmand à la lèvre luisante en inscrivant « la grandissime pièce de bœuf fumé de Hambourg, qui arrive si bien à propos pour le Carême, ou « la matelote immense » qu'on vient d'aller manger, entre confrères à Saint-Bonnet. Il pousse d'ailleurs la sincérité jusqu'à noter les indigestions !

La maison est bonne, si bonne que Wille refuse du monde; il envoie de jeunes graveurs chez Le Bas et, en 1770, porte le prix de la pension de 1,200 livres à 1,600 livres.

A la fin du *Journal*, M. Duplessis a publié la note suivante que Wille semble avoir rédigée pour répondre à une demande de renseignements :

« Jean-Georges Wille, graveur, naquit à Königsberg, au Landgraviat de Darmstadt, le 5 novembre 1715. Il vint à Paris au mois de juillet 1736, fit un voyage en son pays en 1746 et se maria avec Marie-Louise Deforge en 1747; de ce mariage il eut plusieurs enfants, dont l'aîné, né en 1748, existe. En 1758, Louis XV lui donna des lettres de naturalisation et le fit agréer comme graveur à l'Académie, alors royale de peinture et de sculpture; cela l'empêcha d'accepter des pensions considérables de Dresde et de Vienne, où il fut appelé pour y former des élèves : au lieu de cela, il en a formé d'excellents pour la France... »

Suivent quelques lignes sur les sentiments patriotiques du graveur, son adresse « Quay des Grands-Augustins, n° 35, où il demeure depuis 1745, et la date, 9 septembre 1793, l'an II de la République française ».

C'est le cas de citer, en les classant par nationalité, les noms des élèves de Wille :

Allemands : Chevillet, Carl et Henri Guttenberg, Halm, Hess, Huber (J.-I.), Klauber, Klein, Krauss, Müller, Preisler, Rode, Schmutzer, Schultze, Weirotter, Weisbrodt.

Anglais : Byrne.

Danois : Clemens.

Italiens : Gregori, Vangelisti.

Polonais : Wroczinski.

Russe : Iwanow.

Suisses : Christian de Mechel, Soiron, Zingg.

Français : Bervic, Bourgeois de la Richardière, Colibert, Daudet, Dennel, de Longueil (qui a passé aussi par l'atelier de Le Bas).

Chez Wille, chez Le Bas, l'atelier a quelque chose de familial; une fois l'apprentissage terminé, les élèves y reviennent en amis. Tant qu'ils y sont, le patron les loge, les nourrit, les soigne, les instruit, et le *Journal* de Wille, les lettres de Le Bas éclairent à souhait la bonhomie, l'honnêteté du milieu. Le Bas n'a point lu comme Wille tous les livres de la bibliothèque du jeune M. Diderot et ses lettres ont une orthographe bien personnelle, mais en revanche elles sont illustrées. Dans ses *Portraits inédits d'Artistes français* (1856), M. Ph. de Chennevières a publié deux lettres fort amusantes adressées par le graveur à son ancien élève le Suédois Rehn; elles renferment des charges de Ficquet, d'Eisen, de Le Mire, un bal donné dans l'atelier et la cavalcade des principaux élèves allant, patron en tête, sur la route de Nanterre à la rencontre d'un camarade qui revient de Rome. De temps à autre, quand il fait trop beau, l'atelier Wille éprouve le besoin de faire du paysage, on part en bande, on mange où l'on peut, parfois même on découche, comme dans la mémorable expédition de Morcerf, et le soir au retour on trouve d'ordinaire sur la route la bonne Mme Wille, qui vient avec une voiture au devant des éclopés.

Dans tout le *Journal*, si minutieux, de Wille on ne trouve à

l'égard d'un élève qu'une seule note empreinte de froideur et encore se termine-t-elle par cette phrase, qui évoque une petite scène à la Greuze (l'élève en question était marié depuis quelques jours) : « Il est venu me présenter sa jeune et jolie femme et je les ai bien reçus. »

Contrat d'apprentissage.

Le contrat d'apprentissage de Jean-Joseph Baléchou (29 sept. 1731) a été publié par les *Archives de l'Art français* (2e série, t. I, p. 307). L'apprenti, âgé de quinze ans, assisté de son père, s'engage pour la durée de l'apprentissage « à ne pas s'absenter sans congé, sauf cas de maladie ou contagion, auquel cas il devra refaire le temps perdu ou en indemniser son maître », il commence par verser à celui-ci 250 livres de France, payées comptant.

Jean Michel, le maître, « promet audit apprentif de lui apprendre ledit art de graveur et tout ce qui en dépend sans lui rien cacher, le fournir d'alliments de bouche, pendant le dit temps, en bon père de famille ».

A cet acte dressé par-devant Me Roux, notaire d'Avignon, se trouve annexé l'acte « de barrement et cancellation dudit contrat d'apprentissage » par Michel et Baléchou qui déclarent « l'un en faveur de l'autre estre contans et satisfaits » (13 octobre 1734).

A Paris, l'apprentissage était plus cher : les pensionnaires de Wille paient 1,200, puis 1,600 livres par an et les chassés-croisés qui se font entre l'atelier Wille et l'atelier Le Bas prouvent que les tarifs ne devaient pas différer sensiblement.

La collaboration des élèves.

La division du travail. Les graveurs spécialistes.

A chaque instant le *Journal* de Wille mentionne la commande, le paiement, « la mise au jour » de quelque planche confiée à l'un de ces élèves, qui devenaient après l'apprentissage des collaborateurs réguliers payés les uns aux pièces, les autres à l'année. Les conditions varient à l'infini : Cochin paie Miger, son élève et commis, 200 livres par an; Le Bas offre le logement, la nourriture et 600 livres par an à Jacques-André LeVeau, un petit graveur pauvre et maladif qu'il a bien accueilli sur la recommandation de Descamps et qu'il a logé, nourri, soigné pendant ses quatre années d'apprentissage. Wille reçoit, en juillet 1775, la visite d'un jeune graveur viennois qu'il ne nomme pas, mais qu'il case chez son confrère Le Bas, où l'étranger sera nourri (au dîner seulement) et touchera 200 livres pour la première année, 300 livres pour la seconde et 400 livres pour la troisième.

Cette question de la collaboration des élèves a motivé au XVIIIe siècle des polémiques assez vives. On sait que Le Bas fut refusé une première fois à l'Académie (30 décembre 1741) sur les portraits de Cazes et de Le Lorrain; ses adversaires avaient fait circuler avant la séance un mot qui le desservit : « Messieurs, aurait dit le graveur à ses élèves, vous allez être reçus de l'Académie. » On en profita pour le réduire au rôle d'entrepreneur de gravure, ce qui était parfaitement injuste, et sa boutade, authentique ou non, lui fit du tort.

Voilà comment le préfacier du catalogue de sa vente (Hayot de Longpré? Hecquet? Joullain?) traite ce point délicat :

« M. Le Bas avoit d'ailleurs un grand nombre d'élèves, sur



Le Couché de la Mariée.
D'après P.-Ant. Baudouin, préparation à l'eau-forte par J.-M. Moreau le Jeune.

Pl. 6 (voyez p. 23).

une partie desquels il exerçoit sa bienfaisance, en les nourrissant et les instruisant avec le même zèle que ceux qui lui payoient de fortes pensions. Il était obligé, pour former les uns et les autres, de les fixer successivement sur chaque partie d'une planche, jusqu'à ce qu'ils y fussent parfaitement stylés et conséquemment de faire passer la même planche par les mains de plusieurs, selon qu'ils étoient plus ou moins avancés. Voulant tirer parti de leurs travaux, en augmentant leur émulation, il retouchoit toutes ces espèces de marqueteries en artiste célèbre, et n'y mettoit jamais son nom qu'après avoir apposé pour ainsi dire l'empreinte de son goût, de son génie et de son étonnante facilité. »

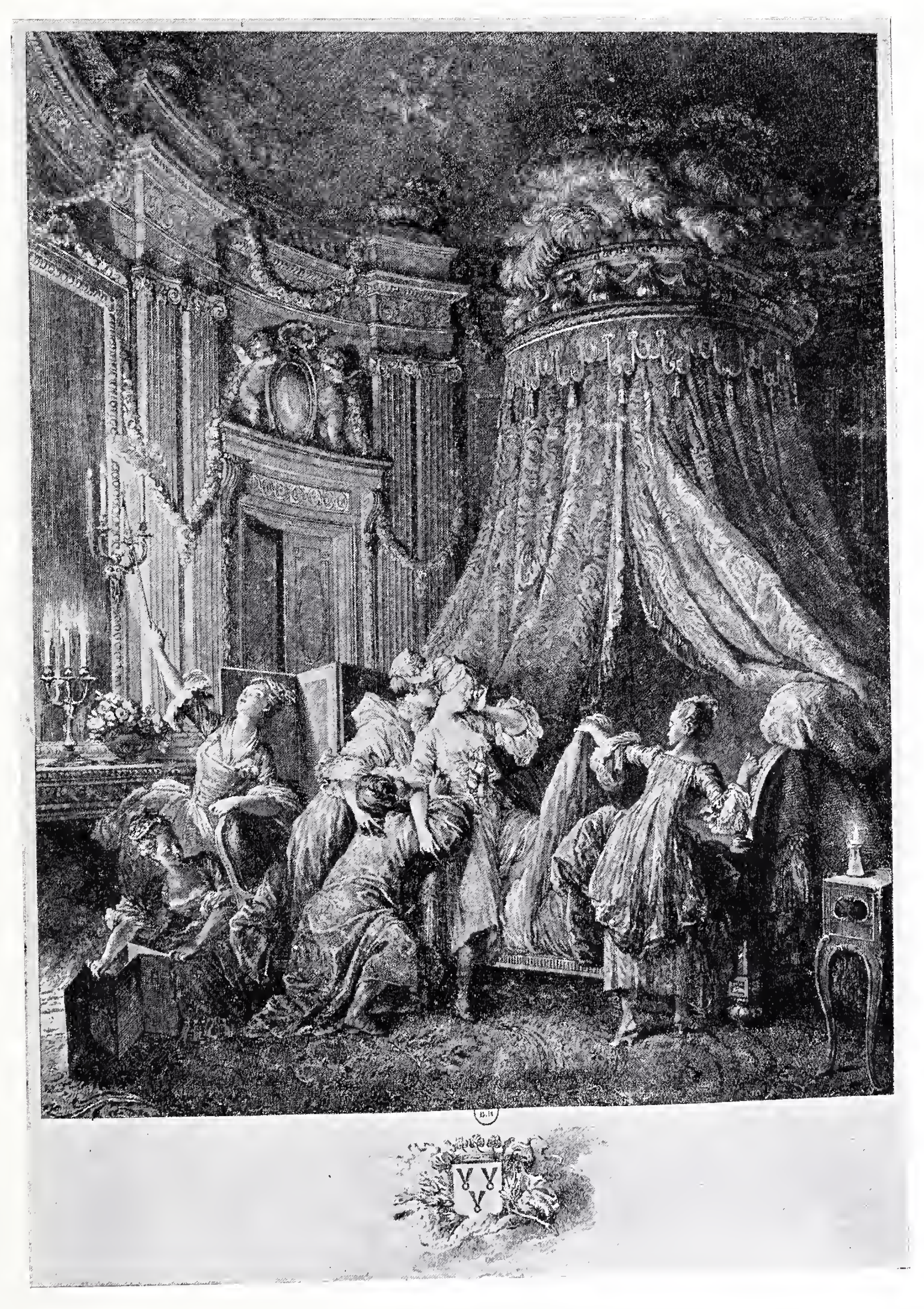
Le Bas envisage cette spécialisation comme une déchéance, il la déplore en artiste, mais... il en tire parti pour son commerce de gravures, et tous ses confrères en font autant. Dans son atelier même on voit de jeunes graveurs se cantonner, suivant leur tempérament, dans la préparation à l'eau-forte ou le « finissage » au burin. C'est de chez lui que sortent les meilleurs graveurs à l'eau-forte du XVIIIe siècle : Moreau le jeune et Cochin, d'abord, auxquels on demande le premier état de planches sensationnelles et qui mettent dans leurs indications tant d'intelligence, d'esprit, que les additions des collaborateurs risquent parfois de faire l'effet d'une explication superflue. Une eau-forte de Moreau le jeune est une véritable chanson, si claire, si fine, que l'accompagnateur a besoin de tout son tact pour ne pas sembler indiscret. Nous retrouvons encore chez Le Bas : Martini qui a préparé, d'après le dessin de Moreau, la jolie planche terminée par Godefroy : *Exemple d'humanité donné par Mme la Dauphine,* Malbeste, qui a collaboré à de nombreuses planches de l'*Histoire de France* de Moreau et à la fameuse revue de la *Plaine des Sablons*, Le Mire, merveilleux graveur de vignettes, qui fait d'excellentes préparations pour ses camarades Née, Ponce, de Longueil, Basan, Le Veau, quand il ne demande pas à Le Veau de travailler pour lui ; mais Le Mire n'est pas un modèle de patience, et son historio-

graphe, M. Hédou, nous révèle que, même entre graveurs, les collaborations ne vont pas sans orages. Les bons préparateurs à l'eau-forte étaient très recherchés, partant inexacts dans la livraison de leur travail; voici dans quels termes le graveur de Longueil se plaint de leurs lenteurs. Ce passage est tiré d'une lettre adressée à l'expert Le Brun (le mari de Mme Vigée), publiée par MM. Portalis et Beraldi (*Graveurs du XVIIIe siècle*, t. II, p. 755).

« A lé gare de votre planche je suis l'homme le plus malheureux je crois que M. Quéverdo a qui jay donné l'auforte a juré de me faire an ragé et garde le tableaux au sis lontent qu'il a gardé le Jordansse que Monsieur De Gand vous a gravé. Je vous asseure Monsieur que cela me mortifie d'aître obligé de vous faire attendre. Quand les graveurs on besoins les un des autre il samble qu'il fons ce quil peuve pour leur prochure des mortificasions. Je vous asseure Monsieur quausitots que j'aurais l'ho-forte que je me meterais après ».

Charles Weisbrodt, qui a fait des préparations de planches pour Daudet, Dequevauviller, Guttenberg, et pour Le Bas lui-même, est le champion de l'eau-forte à l'atelier Wille; mais Wille forme surtout des burinistes, comme on peut en juger par ces quelques lignes extraites d'une lettre de son meilleur élève, Bervic : « Si vous voulez envoyer la mesure du cuivre avec le dessin je me chargerai de faire faire la planche et de la remettre à Pilment qui la vernirait et graverait le paysage; que pour le trait, je me chargerais de le calquer. Ce que je ne puis faire, c'est l'eau-forte des figures, je n'en ai aucunement l'habitude et je le ferai très mal, mais comme je juge qu'il serait bon que les petites figures du fond soyent faites à l'eau-forte, je pourrais en charger un graveur nommé Pocquet, qui grave très bien les petites figures à l'eau-forte ». (*Portalis et Beraldi, graveurs du XVIIIe siècle*, t. III, p. 292, article : Pauquet.)

C'est la spécialité bien accusée, voulue comme une des conditions premières du style, par Bervic et avant lui par les Drevet,



Le Couché de la Mariée.
Planche préparée à l'eau-forte par J.-M. Moreau le Jeune, terminée par J.-B. Simonet.

Pl. 7 (voyez p. 25).

par Daullé, par Baléchou, par Wille, par tous ceux, en un mot, qui tiennent à se faire classer dans l'emploi de buriniste soliste. D'autres pratiquent le burin comme on joue du basson ou du violoncelle, parce qu'ils sont particulièrement doués, que l'instrument leur convient et qu'ils savent où tenir leur partie; c'est le cas des élèves de Le Bas qui ont opté pour la spécialité de « buristes-finisseurs » tels, par exemple : Simonet (1742-18..), qui a si bien terminé les eaux-fortes de Moreau le jeune, d'après le *Modèle Honnête* et le *Couché de la Mariée* (1768), de Baudouin ; Jean Ouvrier (1725-1784) qui a fini la *Pompe funèbre de la reine Catherine Opalinska* (18 mars 1747) et la grande *Vue de la galerie de Versailles* (1755), commencées par Cochin ; Jean-François Godefroy (1743-1819), qui a su conserver tant de fraîcheur à la jolie pièce préparée par Martini *Exemple d'humanité donné par Mme la Dauphine* (1773) d'après le dessin de Moreau le jeune, etc., etc.

S'il faut à un peintre vingt ans de métier, comme disait Lemoyne, pour apprendre à ne pas perdre les qualités de son esquisse, un graveur n'a guère moins de mérite à garder les qualités de son eau-forte et, quand il arrive à reprendre celle d'un maître avec le tact, avec la sûreté des artistes que nous venons de citer, quand il la comprend, la respecte si bien, c'est qu'il est, à peu de chose près, capable de la faire et que sa culture professionnelle est complète ; on le voit à sa façon d'appliquer ce qu'il sait le mieux.

Les grands dessinateurs graveurs du XVIIIe siècle étaient rompus dès l'enfance à toutes les parties du métier : les planches que Cochin a terminées lui-même sont des modèles et il n'y a pas beaucoup d'estampes conduites avec plus de légèreté, plus de précision, que le *Serment de Louis XVI à son Sacre*, dessiné et entièrement gravé par Moreau le jeune. Quant à Augustin de Saint-Aubin, à l'âge de dix-neuf ans (1757) nous le voyons, dans l'atelier d'Étienne Fessard, terminer au burin *La Fidélité*, *por-*

trait d'Inès, chienne de Mme de Pompadour, graver l'eau-forte et le burin des vignettes du *Décaméron*, d'après Gravelot, et faire à lui seul le dessin, l'eau-forte, le travail au burin du *Mausolée de M. Languet de Gergy* et du *Chœur de l'Église des Enfants trouvés !* Toutes ces planches portent la date de 1757; les deux dernières sont agrémentées d'un *St. Fessard direxit,* peut-être abusif.

Mais ni Cochin, ni Moreau, ni Saint-Aubin n'ont le temps de graver la quantité de dessins qu'on leur demande, ils fournissent de la besogne à toute une pléiade de graveurs, anciens camarades d'atelier pour la plupart, et s'effacent devant le spécialiste avec la plus complète simplicité. C'est ainsi que, par exemple, nous trouvons pour deux estampes allégoriques publiées le 3 juin 1776, à l'occasion de l'avènement au trône de Louis XVI et de Marie-Antoinette, les noms de Cochin, qui a fait le dessin, d'Augustin de Saint-Aubin, qui a gravé l'eau-forte du sujet, de Choffard, auteur de l'encadrement, de Joseph de Longueil, qui a terminé les planches au burin ! Un *portrait de Mlle Raucour*, dédié à Mme du Barry par son très humble serviteur Lingée, porte aussi quatre signatures : J. H. E. (Eberts, l'éditeur du *Monument du costume*) inv.; Freudeberg del. ; J. M. Moreau ornamenta delin.; Lingée sculp. — Et Jombert nous signale que dans « les *Étrennes Galantes*, chez Vallayer, marchand bijoutier, rue du Roulle, 175, deux très petites estampes d'un pouce en quarré, la figure de l'amour assis est gravée par Cochin, le reste est de Choffard »; il en est de même dans l'adresse de *Lattré et son épouse, pour la gravure des Plans, Topographiques, Géographiques et généralement toutes sortes d'écritures...* « signée : P.P. Choffard fecit ornamenta 1756.

Quand on sait que Cochin a dessiné spécialement les ornements qui entourent le *portrait de Mgr de Beauvau*, archevêque de Narbonne, gravé par Georges-Frédéric Schmidt (1738), l'encadrement de *La Toilette*, gravée par Ponce d'après Baudouin (1771),



Allégorie sur l'avènement au trône de Marie-Antoinette.
D'après C.-N. Cochin,
planche gravée en collaboration par A. de Saint-Aubin, P.-P. Choffard et J. de Longueil.

Pl. 8. (*voyez p. 26*).

etc., que Choffard a de son côté composé d'excellentes vignettes où ne manquent pas les figures de petits amours, on peut reconnaître la bonhomie et la modestie véritable des deux collaborateurs.

Un autre élève de Le Bas, François-Denis Née (1735?-1818), s'était fait dès l'atelier, par son adresse à reprendre les planches compromises, une réputation de sauveteur, si bien qu'un jour il dut opérer sur la grande *Vue des Ports de Rouen,* que son ancien patron, sans doute à court d'argent, avait gravée rapidement et peut-être un peu, comme nous dirions aujourd'hui, sabotée. Cochin, associé de Le Bas pour la publication des *Ports de France,* a raconté cette mésaventure dans une lettre à son ami Descamps.

Le système de la division du travail entre graveurs spécialistes s'est généralisé vers la fin du XVIII[e] siècle, à ce point que Bernardin de Saint-Pierre a pu écrire dans la préface de *Paul et Virginie* (édition Didot, 1806) :

« J'ai dit que trois artistes, en comptant le dessinateur, avaient concouru à exécuter le sujet de cette première planche. Il y en a dans la suite où quatre et même plus ont mis la main. C'est un usage assez généralement adopté aujourd'hui par les graveurs les plus distingués. Ils prétendent qu'un sujet en est mieux traité lorsque ses diverses parties sont exécutées par divers artistes dont chacun excelle en son genre. Ainsi l'entrepreneur en donne d'abord le sujet et en fait faire le dessin; il le livre ensuite à un graveur qui en fait exécuter tour à tour l'eau-forte, le paysage, les figures et met le tout en harmonie. C'est aux connaisseurs à juger si ces procédés de mains différentes perfectionnent l'art .. »



LES PROCÉDÉS DE LA GRAVURE AU XVIIIe SIÈCLE

LES procédés de la gravure au XVIIIe siècle relèvent exclusivement de l'impression typographique et de l'impression en taille-douce; on peut les classer de ce fait en deux grandes catégories dont voici les caractéristiques :

Gravure typographique.

Le *cliché* se trouve constitué par un bloc de bois ou de métal à la surface duquel on commence par tracer le dessin qu'il s'agit de graver ;

La *gravure* s'obtient en évidant les blancs du dessin et en ménageant toutes les parties qui correspondent aux noirs de l'image;

L'*encrage* se fait en déposant sur les reliefs ainsi réservés une couche égale de noir;

L'*épreuve* se tire à la presse typographique, c'est-à-dire par un coup de frappe.

Gravure en taille-douce.

Le *cliché* se trouve constitué par une plaque mince de métal, c'est le cuivre qui est le plus employé ;

La *gravure* s'obtient en creusant toutes les parties qui devront venir en noir dans l'image et en ménageant ce qui correspond au blanc du papier;

L'*encrage* se fait en bourrant d'un noir très consistant les creux de la planche gravée et en essuyant celle-ci de façon qu'il ne reste pas de noir sur les reliefs;

L'*épreuve* s'obtient non par un coup de frappe, mais par une pression lente; la presse en taille-douce se compose essentiellement d'une table qui passe entre deux cylindres; la planche, une fois encrée, est posée sur la table, on la recouvre d'une feuille de papier détrempé, de langes de flanelle qui doivent assurer un bon foulage et elle passe entre les deux cylindres comme entre les rouleaux d'un laminoir.

Pendant cette opération le papier épouse toutes les formes de la planche et, quand on le soulève, on voit qu'il s'est chargé du noir très adhésif dont les creux de la gravure avaient été remplis.

La coloration de ce noir varie suivant la profondeur du trait gravé, et la richesse de ton de la gravure en taille-douce est naturellement plus grande que celle de la gravure typographique, dans laquelle le noir a partout la même épaisseur.

Le terme de gravure en taille-douce s'applique aujourd'hui par

extension à tout ce qui s'imprime comme la gravure au burin, mais c'est une acception purement commerciale.

Quelques graveurs du XVIIIe siècle ont exposé fort clairement leurs idées sur la pratique et la théorie de leur art ([1]). Il ne s'agit pas ici de rééditer leurs ouvrages ou d'en extraire une fois de plus un manuel du graveur, mais d'y relever des indications caractéristiques et nous n'avons rien de mieux à faire que de nous adresser pour les procédés de gravure typographique à Jean-Michel Papillon, auteur du *Traité historique et pratique de la gravure en bois* (3 vol. in-8°, 1766), et, pour les procédés de gravure en taille-douce, à Charles-Nicolas Cochin, qui a réédité l'ouvrage d'Abraham Bosse : *De la manière de graver à l'Eau-forte et au burin... Nouvelle édition augmentée de l'impression qui imite les tableaux, de la gravure en manière de crayon et de celle qui imite le lavis* (1 vol. in-8°, Paris, Ch. Ant. Jombert, 1758).

Cochin ne s'est pas contenté de revoir et d'annoter le vénérable *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airin par le moyen des Eaux-fortes et des Vernix Durs et Mols,* il l'a si bien augmenté que le texte ancien remplit à peine le tiers du volume, c'est un chapitre rétrospectif, une espèce de thème archaïque, à

([1]) Parmi les ouvrages publiés au XVIIIe siècle sur la gravure, nous devons réserver une place à part au poème latin en trois chants du R. P. Doissin de la Compagnie de Jésus : *Scalptura carmen, auctore Ludovico Doissin, S.J.* (Paris, Le Mercier, 1753, in-8°). Le premier chant est didactique, les deux autres sont descriptifs :

Sculpturam primùm cecini : nunc quando Minerva.
Me rursùm invitat calamos tractare relictos.
Scalpturam celebrare juvat...

C'est le début, on trouve au cours du poème des hexamètres comme ceux-ci :

Et cùm Rembrano, Mullerius et Sadeleri,
Quorum semper honos, nomenque, decusque manebunt...

ou ceux-ci :

Vivet Edelinkus, toto memorabitur orbe,
Spierius, vultusque habilis simulare papyro,
Drevetus..... etc.

propos duquel le secrétaire perpétuel de l'Académie de Peinture et de Sculpture, grand-maître de la gravure officielle, professe modestement.

On ne peut mettre sur le même plan, hâtons-nous de le dire, ni ces deux livres ni leurs auteurs : Cochin est un homme de cour; à Versailles, il a retouché discrètement les eaux-fortes de Mme de Pompadour; en Italie, il a partagé, avec Soufflot et l'abbé Leblanc, la tâche délicate d'initier à l'art classique le futur marquis de Marigny, ce « frérot » un peu lourd dont la marquise voulait faire un surintendant des bâtiments du roi; lorsque paraît ce traité de gravure, où son nom figure incidemment dans un avertissement du libraire, il est secrétaire historiographe de l'Académie de peinture, garde des dessins du roi, chargé du détail des arts, chevalier de Saint-Michel, et Diderot n'hésite pas à l'appeler le premier dessinateur français.

Jean-Michel Papillon n'est à proprement parler qu'un artisan, soucieux de son métier : dans un siècle où la gravure sur bois est démodée, il ne pense qu'à la gravure sur bois et la regarde avec des œillères. Son *Traité* a paru en 1766 et il nous avoue simplement que, depuis le 27 avril 1733, date de sa réception à la Société Académique des Arts, il n'a point laissé passer une séance sans en lire des extraits ! *Timeo hominem unius libri*... le brave homme a mis la gravure sur bois en recettes, il en a pour graver « la chair des Maures et celle des Afriquains » et pour exprimer en gravure toute matière inerte ou animée; mais il fait preuve d'une expérience un peu circonscrite lorsqu'il déclare gravement que : « la limaille d'or bien broyée, en sorte qu'on ne la sente point rude entre les doigts, étant mise dans les yeux est souveraine pour éclaircir la vue ». Au reste, Papillon, tout en déplorant le goût de ses contemporains, se rend bien compte de l'importance relative des deux techniques, et puisqu'il déclare lui-même que la taille-douce a pris le dessus, c'est par la taille-douce que nous allons commencer.

La gravure en taille-douce.

Abraham Bosse concevait deux façons de graver en taille-douce : « l'une tout purement au burin, l'autre par le moyen de l'eau-forte ; il semble que celle au burin soit la plus ancienne et qu'elle ait donné sujet d'inventer celle à l'eau-forte pour la contrefaire. La différence d'entre les manières de graver au burin et à l'eau-forte est qu'avec le burin on tranche et emporte comme un copeau la pièce du trait à mesure qu'on le grave, et qu'à l'eau-forte on emporte premièrement, avec une pointe, un vernis dont on a couvert la planche et parfois un peu de cuivre avec, puis l'eau-forte achève de dissoudre ou manger le reste et creuse le trait ainsi découvert ».

Il est difficile de s'exprimer plus clairement, mais l'idéal de Bosse est de faire à l'eau-forte une gravure aussi nette, aussi ferme, aussi rangée que la gravure au burin, et l'idéal des graveurs du XVIII[e] siècle est précisément d'éviter cette inflexibilité. Cochin nous le dit en propres termes et il suffit de comparer deux éditions du traité d'Abraham Bosse, celle de 1645 et celle de 1758, pour voir comment, en ce qui concerne surtout le rôle de l'eau-forte, la technique des graveurs a évolué.

Le texte du XVIII[e] siècle encadre largement le texte primitif, mais Cochin, qui intercale huit chapitres de théorie entre deux chapitres de technique, aurait peut-être adopté un autre plan s'il avait fait un ouvrage de toutes pièces au lieu d'une réédition. Nous commencerons par étudier sommairement le métier des graveurs du XVIII[e] siècle au point de vue purement technique, matériel, et nous essaierons, dans un chapitre suivant, d'exposer la tradition et les théories qui sont à la base de leur art.





La Gravure a l'eau-forte.

D'après les vignettes dessinées par C.-N. Cochin,
pour la réédition du traité de gravure d'Abraham Bosse.

En haut (de droite à gauche) : Vernissage (voyez p. 35).
Enfumage (p. 36). — Morsure à l'eau-forte ordinaire (p. 40).
En bas : la pratique de l'eau-forte à couler (p. 33).

Le métal.

Il est à peine besoin de rappeler qu'on se sert pour la gravure en taille-douce de cuivre laminé, martelé, plané et poli que l'on trouve chez les planeurs; au XVIIIe siècle il coûtait poli, bruni, de 55 sols à un écu la livre à Paris et l'emploi de tout autre métal était une exception.

A l'origine, le métier de planeur se confondait avec celui de chaudronnier-batteur-dinandier et c'est au chaudronnier que le traité d'Abraham Bosse adresse l'apprenti graveur. Une des familles les plus célèbres dans l'histoire de la gravure française descend d'un maître chaudronnier du quartier Saint-Jacques du Haut-Pas, Nicolas Tardieu, père de Nicolas-Henri Tardieu, qui fut l'élève de Gérard Audran et le maître de Cars et de Le Bas. La famille Tardieu, apparentée aux Cochin, aux Hortemels, aux Belle, aux Rousselet, aux Baron, aux Saint-Aubin, comprend une lignée de graveurs qui ont travaillé de la fin du XVIIe siècle au milieu du XIXe et une lignée de maîtres chaudronniers et planeurs qui ont continué le commerce ancestral.

L'eau-forte des anciens, vernis dur et eau-forte à couler.

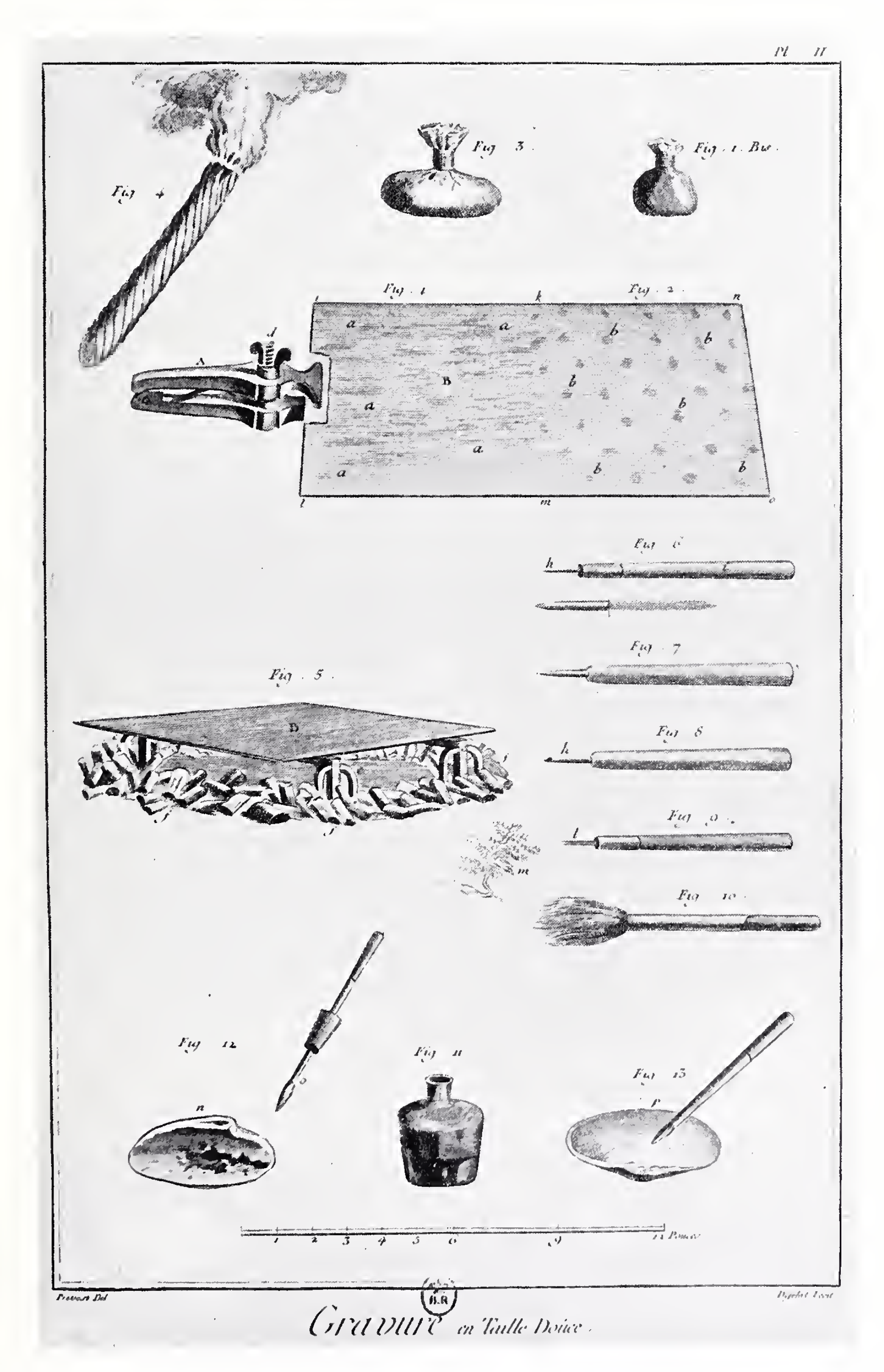
La pratique de l'eau-forte, plus rapide et moins pénible que celle du burin, a pris en France une importance progressive depuis le commencement du XVIIe siècle. Tant qu'elle a été considérée comme un moyen relativement facile de contrefaire, suivant l'expression de Bosse, la gravure au burin, les graveurs ont adopté la technique la plus capable d'assurer la fermeté de leur écriture, la technique de Callot. Bosse la décrit sous le nom de *gravure au vernis dur* et lui consacre les deux tiers de son traité.

A titre de curiosité, rappelons que le vernis dur de Callot se composait de mastic en larmes fondu sur un feu doux dans son poids d'huile de lin claire; ce vernis a l'aspect d'un sirop roussâtre, on l'applique à l'aide d'un tampon sur la planche de cuivre chaude, on le noircit en le passant au-dessus d'un flambeau de cire et on le fait cuire jusqu'à ce que, dit le vieux traité, il soit difficile de l'entamer avec un morceau de bois pointu. Ce vernis très ferme est moins fragile que les vernis qui l'ont remplacé, mais la résistance qu'il offre à la pointe du graveur entraîne à cette inflexibilité que Cochin trouve regrettable et il a le grave défaut d'être attaqué par l'eau-forte ordinaire ou acide nitrique; il comportait l'emploi d'un mordant composé de :

Vinaigre blanc	3 pintes
Sel ammoniac	6 onces
Sel commun.	6 onces
Vert de gris	4 onces

C'est ce qu'on appelait l'eau-forte à couler, ainsi nommée parce qu'il fallait la faire couler sans relâche sur le cuivre maintenu dans un plan incliné ; ce dispositif est nécessaire pour entraîner les sels qui se forment à la surface du cuivre et qui arrêteraient l'action du mordant; l'eau-forte à couler agit lentement, ses vapeurs sont plus désagréables encore que celles de l'acide nitrique et si quelques graveurs s'en servaient encore au XVIIIe siècle, la masse y a vite renoncé.

Quant au vernis dur, Cochin n'en parle que par dilettantisme, il avait été remplacé depuis longtemps par le *vernis mol* que les graveurs du XXe siècle utilisent encore sous le nom de *vernis noir;* c'est ce dernier terme que nous emploierons de préférence pour éviter, dans l'esprit du lecteur, toute confusion entre le *vernis mol* des anciens et le *vernis mou* des modernes qui permet d'imiter le travail du crayon. Ce dernier procédé paraît avoir été deviné par quelques précurseurs au XVIIIe siècle, mais il n'est entré dans la pratique en France que vers 1840, date à laquelle



GRAVURE A L'EAU-FORTE, PLANCHE TIRÉE DE L'ENCYCLOPÉDIE.

1*bis*. Vernis en boule (voyez p. 35). — 3. Tampon à vernir (p. 35). — Flambeau à enfumer (p. 36).
4 Pose du vernis sur la planche. — 5. Chauffage. — 6, 7. Pointes (p. 39). — 8. Échoppe (p. 40). — 9. Pointe double.
10. Pineeau pour épousseter la planche pendant le tracé. — 11, 12, 13. Petit vernis (p. 39).

Pl. 10. (*voyez p. 35 et suiv.*).

Decamps, parmi les peintres, Marvy, parmi les graveurs professionnels, contribuèrent à sa diffusion.

L'eau-forte du XVIIIe siècle, le vernis mol.

Abraham Bosse enseigne la technique du vernis mol en six pages; Cochin, lui, en consacre quarante-huit; pour lui, c'est la pratique normale et il y a bien peu de planches du XVIIIe siècle qui n'aient été exécutées ou tout au moins commencées par ce procédé.

Le vernis noir des graveurs a la consistance de la cire, il est d'un noir brun et on l'emploie en boulettes d'un à deux pouces de diamètre; autrefois, les graveurs le faisaient eux-mêmes et chacun avait naturellement sa recette; voici la formule type, celle qui paraît avoir la préférence de Cochin :

Cire vierge.	2 onces
Spalt (bitume de Judée)	2 onces
Poix noire	1/2 once
Poix de Bourgogne	1/2 once

Ces différents ingrédients sont fondus à feu doux; quand la masse est bien homogène, on la verse dans l'eau tiède et, avant qu'elle ne soit refroidie, on la façonne en boulettes.

Vernissage.

Pour appliquer ce vernis, le graveur prend une boulette, l'enveloppe dans un morceau de taffetas et la promène sur la planche préalablement chauffée; la température est suffisante dès que le vernis entrant en fusion passe à travers le taffetas qui joue le rôle de filtre, il faut la maintenir pendant toute la durée de l'opération; après avoir réparti le vernis aussi régulièrement que possible, le graveur égalise la couche en tapotant avec un tampon de coton enveloppé de taffetas et noircit en promenant la planche encore

chaude au-dessus de la flamme d'un flambeau de cire, c'est ce qu'on appelle l'*enfumage;* l'opération ne souffre pas de difficultés pour une petite plaque, elle devient assez délicate lorsqu'il s'agit d'une large et lourde planche de cuivre : la vignette de Cochin nous montre le dispositif adopté par les graveurs du XVIIIe siècle pour l'enfumage des grandes planches. Le vernis noir est d'un maniement plus facile et plus rapide que le vernis dur, il résiste mieux à l'action des acides et il est assez souple pour laisser à la pointe du graveur toute sa liberté.

Décalque.

Sur quelque vernis que ce soit, la première préoccupation d'un graveur est de mettre son sujet en place : le procédé primitif consiste à décalquer avec une pointe émoussée le dessin original préalablement frotté de sanguine au verso, le trait de la pointe se reporte en rouge sur le champ noir du vernis, mais il est préférable de ménager le dessin et d'opérer sur un calque. Avec ce système de mise en place, la gravure est exécutée dans le même sens que le dessin et l'estampe se présente en contre-partie de l'original; le fait est fréquent au XVIIIe siècle, mais il ne faudrait pas trop en conclure à l'authenticité de tous les tableaux ou dessins qui sont à contre-sens d'une gravure ancienne.

On obtenait une mise en place inversée, soit en retournant un calque, soit par *contr'épreuve :* cette opération consiste à faire un dessin à la sanguine sur papier mince, puis à mouiller la feuille au verso; quand elle est bien moite, on applique le côté dessiné contre la surface vernie de la planche, on recouvre de quelques feuilles de papier souple destinées à jouer le rôle de matelas et l'on fait passer le tout sous la presse en taille-douce; la sanguine grasse adhère au vernis et le papier ne peut en faire autant à cause de son humidité.

Pour empêcher le trait de sanguine, obtenu par décalque ou par

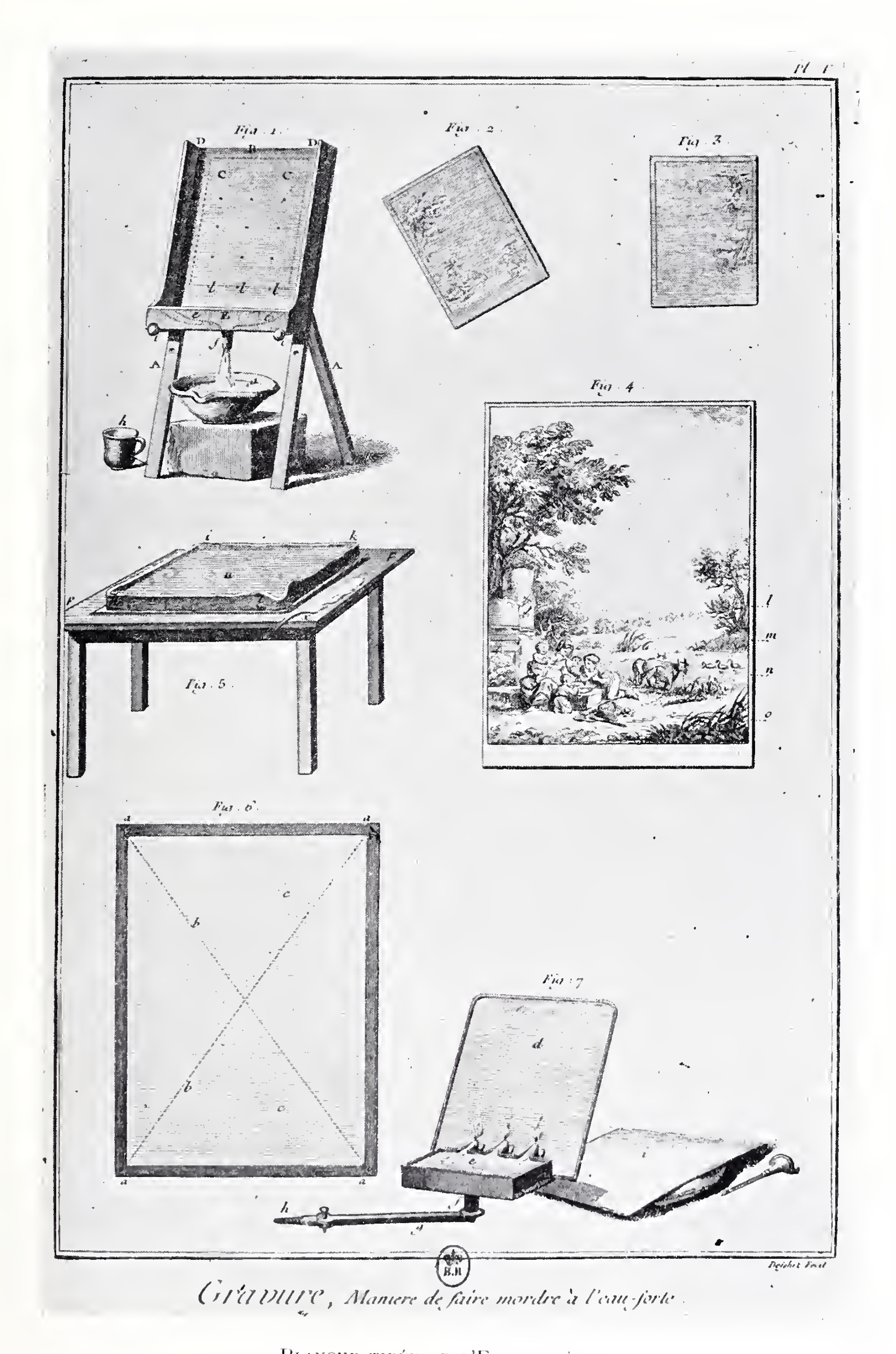


PLANCHE TIRÉE DE L'ENCYCLOPÉDIE.

1. Dispositif pour faire mordre à l'eau-forte à couler (voyez p. 34).
5. Dispositif pour la morsure à l'eau-forte ordinaire (p. 40).
6. Transparent pour la lumière du jour. — 7. Pour la lumière artificielle.
i. Planche posée sur un coussinet qui permet de la faire tourner.

Pl. II (voyez p. 34 et suiv.).

contr'épreuve, de s'effacer, il suffit de chauffer légèrement la planche ; au moment où le vernis commence à se ramollir, il se produit entre la sanguine et lui un véritable travail de soudure et, par refroidissement, le décalque se trouve fixé.

Gravure au miroir.

Les graveurs se servent d'un *miroir* lorsqu'ils doivent copier un sujet en contre-partie; le peintre Bachelier avait trouvé pour remplacer la gravure au miroir un procédé qui fut présenté à l'Académie et soumis à l'examen de quatre graveurs, Wille, Levasseur, Lempereur et Moreau le jeune.

L'instrument inventé par Bachelier permettait « de voir les objets retournés de droite à gauche et horizontalement, d'une manière très nette et très lumineuse, sans avoir le désavantage du miroir, dont l'inconvénient est de noircir et de dédoubler les objets. En outre, les objets y conservent exactement leurs formes et leur grandeur sans apparence d'iris ». Cet appareil avait un pouce d'épaisseur et pouvait s'adapter exactement à l'œil. « Le citoyen Bachelier, avec la plus grande complaisance, a donné sur le mécanisme toutes les explications demandées par les commissaires et ceux-ci ont scrupuleusement respecté la promesse qu'ils avaient faite de ne divulguer que les résultats. » Ce compte rendu figure à la date du 27 juillet 1793, dans l'avant-dernier procès-verbal de l'Académie, qui fut supprimée le 8 août suivant.

Gravure en réduction.

« Quand on veut graver en plus petit que l'original, dit Cochin, on trace légèrement sur tout le tableau ou dessein un certain nombre de carreaux et l'on en met le même nombre sur son papier, les faisant plus petits à proportion que l'on veut réduire son original. » Puis on dessine en se servant des carreaux comme

d'autant de points de repère; on peut voir, d'après certaines épreuves de Robert Nanteuil, que le célèbre portraitiste réduisait directement « aux carreaux » sur le cuivre avec une belle tranquillité.

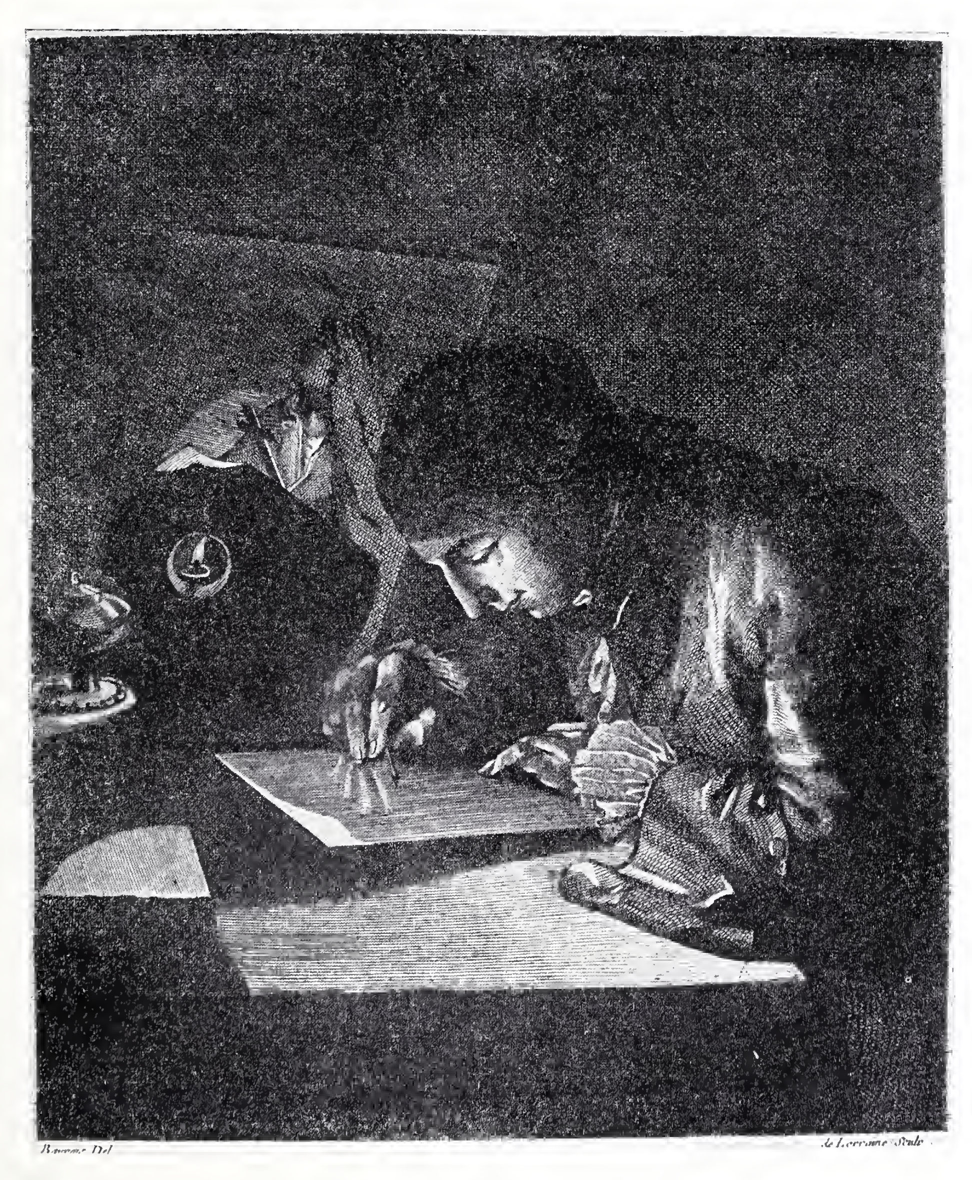
Cochin recommande « à ceux qui ne savent pas beaucoup dessiner » l'emploi d'une machine à réduire qu'on appelait le *singe* dans les ateliers de graveurs et qui n'est autre que le *pantographe*, inventé vers la fin du XVIe siècle et perfectionné en 1743 par Langlois, célèbre constructeur d'instruments mathématiques.

L'installation du graveur.

Le vernis noir est facile à rayer ou à froisser; pour éviter les accidents, « on peut, dit Cochin, avoir une espèce de pupitre sur lequel on pose sa planche, attacher deux tasseaux sur les bords du pupitre et mettre en travers plusieurs ais minces et étroits dont les deux bouts posent sur ces tasseaux et sur lesquels on s'appuie pour travailler. On peut de cette manière protéger toute la planche en ne découvrant que l'endroit où l'on veut graver ». C'est l'installation normale et, dans ce cas, le graveur travaille en faisant face à la lumière, qui est tamisée par un châssis garni de mousseline ou de papier mince pour atténuer le rayonnement du cuivre.

Certains graveurs travaillent en dressant leur planche sur une espèce de chevalet, à la façon des peintres, et ceux-là disposent le châssis transparent au-dessus de leur tête de façon que la lumière leur vienne par derrière et de haut.

« Ce qu'il y a de plus à craindre, dit bonnement Cochin, c'est de s'appuyer trop dessus à cause des boutons qui se trouvent aux manches de la veste et de la chemise, qui peuvent en s'appuyant fouler et gâter le vernis, c'est pourquoi, ceux qui travailleront de cette façon ne feront pas mal de ne point avoir de boutons à leurs manches ou du moins d'y prendre garde. » Le conseil s'adresse



Buriniste travaillant a la lampe.
Par de Lorraine, d'après Bauvais.

Pl. 12 (voyez p. 43).

évidemment à tous ces débutants en veste et en habit que Cochin place dans ses vignettes autour d'un patron qui porte magistralement le bonnet de nuit et la robe de chambre à larges raies.

Pour remédier aux accidents, aux faux traits, les graveurs se servaient de vernis de Venise (vernis à tableaux) délayé avec un peu de noir de fumée, on étale ce mélange avec un pinceau sur les endroits à reprendre et on peut exécuter les corrections dès qu'il est sec, mais il ne faut pas trop attendre, ce vernis perd toute souplesse et s'écaille au bout de quelques heures.

Pointes à graver.

La *pointe* du graveur à l'eau-forte est une tige d'acier, dont le bout est aiguisé en forme de cône; Abraham Bosse recommande d'employer de grosses aiguilles qu'il faut, dit-il, casser en un point pour vérifier la trempe et la qualité de l'acier.

Il n'y a guère de graveur qui n'ait essayé de faire une pointe adaptée spécialement à sa main, le jour où il a trouvé un morceau d'acier et un morceau de bois qui l'ont tenté; c'est ainsi que Turner avait adopté pour graver un bout de fourchette.

Les manches de pointes varient à l'infini. Les graveurs du XVIIIe siècle employaient de préférence un manche de bois dur tourné en forme de petite massue et garni d'une longue virole conique en laiton. Dans cette virole remplie de cire d'Espagne (cire à cacheter) en fusion, on introduisait l'aiguille qui se trouvait scellée dès que la cire était refroidie. Pour allonger la pointe, lorsque l'aiguille commençait à s'user, il suffisait de chauffer la virole et de tirer l'acier un peu en avant.

Le travail de la pointe consiste à mettre à nu le cuivre qui doit être attaqué par l'eau-forte, il faut donc traverser franchement le vernis; le trait est plus ou moins large suivant que la pointe est plus ou moins affilée et il faut noter que le travail de l'eau-forte en souligne les accents; les graveurs du XVIIIe siècle ont tiré de

ce fait un excellent parti dans leurs vignettes où l'eau-forte, qui joue le rôle prépondérant, doit être touchée d'une pointe nerveuse; dans la préparation méthodique de leurs grandes planches ils obtenaient des tons calmes et réguliers en se servant de pointes assez fortes qu'ils émoussaient légèrement en traçant des courbes sur une feuille de carton.

Échoppes.

L'*échoppe* ne diffère de la pointe que par la façon dont elle est aiguisée, on l'affûte comme un ciseau de menuisier. La pointe est un petit cylindre d'acier terminé par un cône, l'échoppe a l'aspect d'un cylindre coupé suivant un plan oblique, la section ovale est la face taillante de l'instrument qui agit à la façon d'un petit grattoir : suivant qu'on le tient plus ou moins incliné, il entame plus ou moins le vernis.

Les anciens graveurs se servaient très habilement de l'échoppe pour faire des pleins et des déliés; à la fin du XVIII[e] siècle, on employait surtout cet instrument pour la gravure des choses « qui doivent être traitées d'une manière brute », terrains, troncs d'arbres, rochers, etc.

Morsure.

Cochin recommande aux novices de ne point faire de tailles trop serrées, ou croisées sous un angle trop aigu, parce que dans ces deux cas le bouillonnement de l'acide risque de faire sauter le vernis. L'antique eau-forte à couler ronge le cuivre avec assez de tranquillité, mais l'acide nitrique désigné dans les vieux traités sous le nom *d'eau-forte de départ,* qui est emprunté au vocabulaire des affineurs, désagrège le métal avec effervescence, il faut le diluer. Abraham Bosse qui s'en servait peu conseille de l'additionner d'un tiers d'eau; Cochin, l'un des maîtres de la

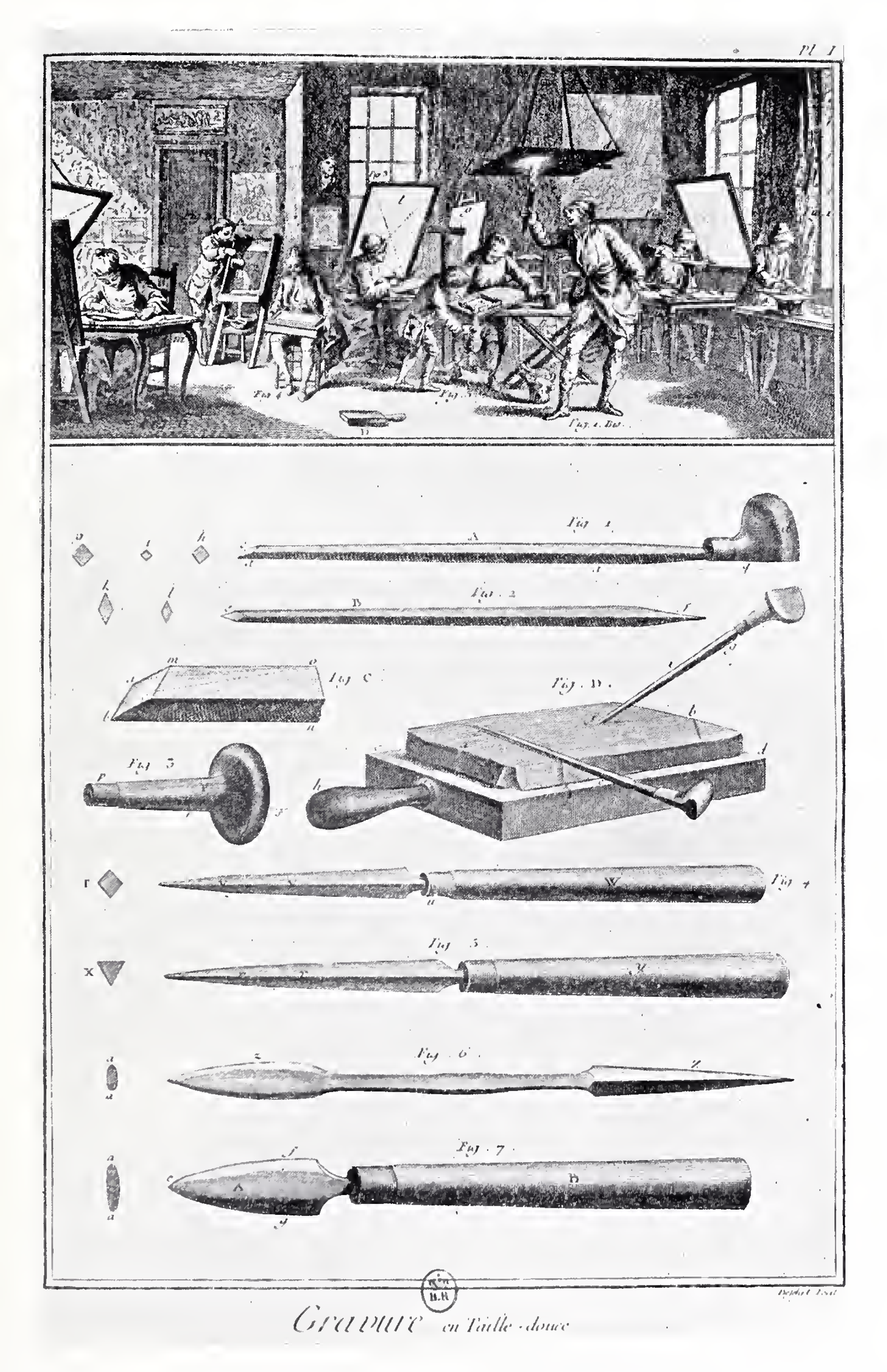


PLANCHE TIRÉE DE L'ENCYCLOPÉDIE : OUTILS DE BURINISTE.

1. Burin emmanché. — 2. Lame de burin (B. lame, *f.* soie).
C. *b.* bec; *n.* ventre du burin. — *g*, *h*, *i*, *k*, *l*. Coupes de burins différents. — 3. Manche.
D. Manières d'aiguiser un burin. — 4, 5. Grattoirs. — 6, 7. Brunissoirs.

Pl. 13 (*voyez p. 43 et suiv.*)

morsure, ramène la proportion d'acide à cinquante pour cent, ce qui donne un mordant actif sans violence.

Pour faire mordre une planche à l'eau-forte, il faut commencer par la *border* : sur les marges de la planche le graveur édifie un petit rempart de cire à modeler, mesurant environ un pouce de haut; la cire ne doit pas empiéter sur les parties gravées et, comme elle forme les parois d'une cuvette dont la planche sera le fond et dans laquelle on versera l'eau-forte, il ne faut pas qu'elle présente la moindre fissure; les vieux graveurs recommandaient de passer une clef chauffée le long des joints pour assurer une étanchéité parfaite. Pour verser plus commodément l'eau-forte, il faut modeler dans la cire à l'un des angles une gouttière en forme de bec de casserole.

Dès que l'eau-forte est sur la planche et qu'elle commence à ronger le métal, on voit se produire une quantité de petites bulles dues à la décomposition de l'acide; elles pourraient nuire à la régularité de la morsure en séjournant trop longtemps sur le cuivre et il faut les détacher avec la barbe d'une plume. Les anciens graveurs appelaient *bouillon* le laps de temps pendant lequel toute la surface d'une planche se couvre de bulles; un *bouillon* correspond à un certain degré de corrosion et, pour les graveurs, c'est une espèce d'unité de mesure très rationnelle.

Couverture.

La morsure doit attaquer le cuivre à différents degrés de profondeur; dès que le premier degré se trouve atteint, il est nécessaire de protéger contre l'action de l'acide les parties qui ne doivent pas descendre davantage; il faut pour cela retirer l'eau-forte, laver la planche à grande eau, la sécher et recouvrir les parties suffisamment mordues d'un isolant : c'est ce qu'on appelle la *couverture*. Aujourd'hui, les graveurs emploient pour cette opération des vernis qui sèchent très rapidement; leurs devanciers, qui n'avaient pas à leur disposition toute la série de

nos essences volatiles, arrivaient cependant à faire une couverture rapide en se servant d'une mixtion chaude qui se fige en refroidissant; en voici la formule :

Cire	1	partie	en	poids.
Térébenthine.	1	»	»	»
Huile d'olive	1	»	»	»
Saindoux	1	»	»	»

Cochin conseille de prendre cette mixtion tiède au bout du doigt et de la poser franchement *à travers l'eau-forte* sur les points à protéger d'urgence : cette pratique audacieuse « prompte et expéditive est propre, dit-il, pour des ouvrages de peu de conséquence ou dans des cas pressants ».

Dévernissage.

Le graveur réitère ces opérations autant de fois qu'il le juge nécessaire. Lorsque la morsure lui paraît terminée, il lave sa planche, la sèche et la dévernit; les graveurs du XVIII[e] siècle dévernissaient leur cuivre à chaud, un coup de chiffon sec enlevait le plus gros du vernis en fusion, on parachevait l'opération avec un chiffon imbibé d'huile d'olive, et la planche était finalement dégraissée à la mie de pain et au blanc d'Espagne. Aujourd'hui l'opération se fait à froid avec un peu de térébenthine, de benzine ou d'essence de pétrole.

Retouches.

Cochin a laissé tel quel le chapitre où le vieil Abraham Bosse conseille, à ceux qui veulent ajouter à leur planche un nouveau travail d'eau-forte, de reprendre toute la série des opérations que nous venons de décrire, à commencer par le vernissage au vernis noir et l'enfumage. Faut-il en inférer que les graveurs de son

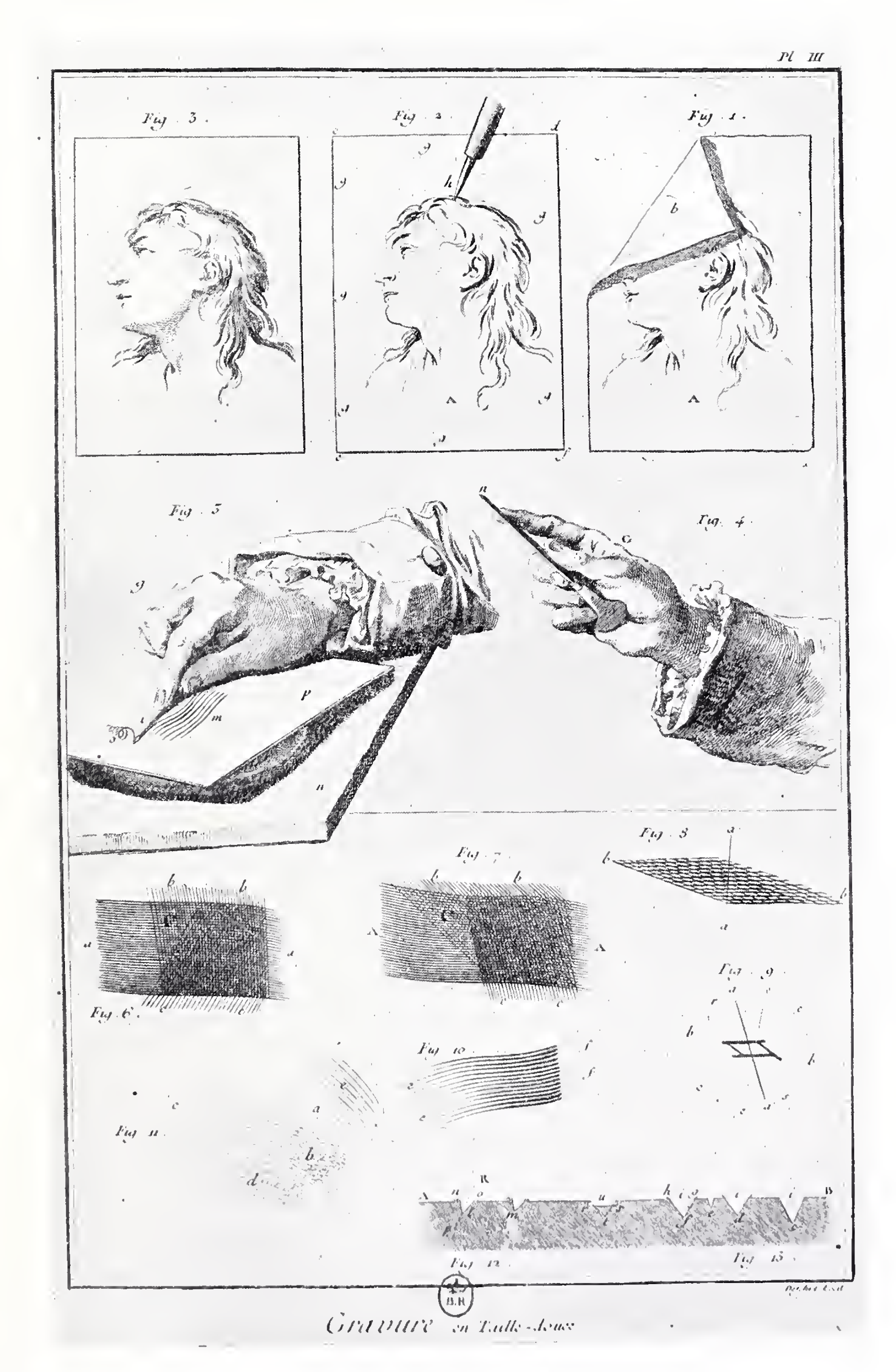


PLANCHE TIRÉE DE L'ENCYCLOPÉDIE : MANIEMENT DU BURIN.
En 12 et 13, on voit la coupe d'un trait de burin, avec l'indication de la barbe.

Pl. 14 (voyez p. 44 et suiv.).

temps ont complètement ignoré l'usage des *vernis blancs transparents* et la pratique de la *remorsure*, qui a tellement modifié la technique des graveurs du XIXe siècle ?

Ce serait peut-être bien absolu — certaines préparations de planches du XVIIe siècle, le *Peintre et son modèle*, de Rembrandt, par exemple, impliquent déjà l'emploi d'un vernis transparent — Stapart donne la formule d'un *vernis clair* dans l'*Art de graver au pinceau* (lu et approuvé par Cochin en 1773) et, quant à la *remorsure*, les traités des XVIIe et XVIIIe siècles indiquant les précautions à prendre pour éviter de faire remordre les dessous, il est assez vraisemblable que plus d'un praticien intuitif a songé à tirer un parti régulier de ce que les autres considéraient comme un accident; c'est du moins ce que disent les traditions d'ateliers et le vieux manuel de Roret (édition de 1830, p. 107) : « En chauffant un peu la planche, y lit-on, et en la frappant légèrement avec un tampon garni de vernis, celui-ci s'attachera à toutes les parties de la gravure sans entrer dans les creux. »

C'est le procédé de la remorsure dont nous avons fait une manœuvre de précision grâce à des vernis de consistance pâteuse qui se sont posés d'abord avec des rouleaux de cuir, puis avec des rouleaux de gélatine.

Le manuel de Roret cite ce procédé à propos de la gravure au pointillé et l'auteur a dû recueillir à ce sujet les indications de Godefroy, un des meilleurs graveurs au pointillé du XVIIIe siècle, mort seulement en 1839.

Cochin ne dit rien de tout cela et ne semble voir d'autre moyen de renforcer un trait gravé à l'eau-forte que de le reprendre au burin.

Gravure au burin.

Le *burin*, que le bon Abraham Bosse représente « tout enmanché et dessigné de plusieurs costés » en tête de la « briève

manière pour sçavoir tenir et aiguiser un burin », est semblable à ceux que l'on voit dans les estampes primitives du XVe siècle, à ceux que l'on voit encore dans nos ateliers d'orfèvres et de graveurs. C'est un outil qui est né parfait.

Le burin des graveurs est un petit barreau d'acier quadrangulaire, bien trempé et emmanché dans un morceau de bois tourné qui affecte la forme d'une poire ou celle d'un champignon. En termes de métier on appelle *soie*, par opposition à la *lame*, la partie du burin qui entre dans le manche; la soie est détrempée pour permettre au graveur de varier à son gré l'inclinaison de la lame. Celle-ci doit être manœuvrée aussi parallèlement que possible à la surface du cuivre et, pour faciliter ce parallélisme, les graveurs ont l'habitude d'abattre la moitié du manche qui ressemble en son état définitif à une poire partagée en deux. Cette opération ne peut se faire qu'une fois la lame emmanchée, autrement le bois éclaterait.

Une lame de burin présente à son extrémité l'aspect d'un prisme quadrangulaire oblique : la section oblique détermine, avec une des arêtes de la lame, une pointe très aiguë : c'est le *bec* du burin; l'arête qui aboutit au bec doit être tranchante et s'appelle le *ventre* du burin; l'arête qui lui est opposée et sur laquelle porte l'index du graveur doit être émoussée.

On voit, d'après la figure d'Abraham Bosse, que le burin doit être maintenu par les trois derniers doigts de la main, poussé par la paume, dirigé par le pouce et l'index.

Le bec de l'outil entre dans le cuivre et y creuse un sillon en détachant un copeau triangulaire : les graveurs distinguent, suivant la forme des lames, les *burins losanges*, qui permettent de creuser plus profondément un trait droit, et les *burins carrés*, qui facilitent le tracé des courbes. Quel que soit le type du burin, le bec et l'arête tranchante doivent être parfaitement aiguisés pour que l'outil ne dévie pas.

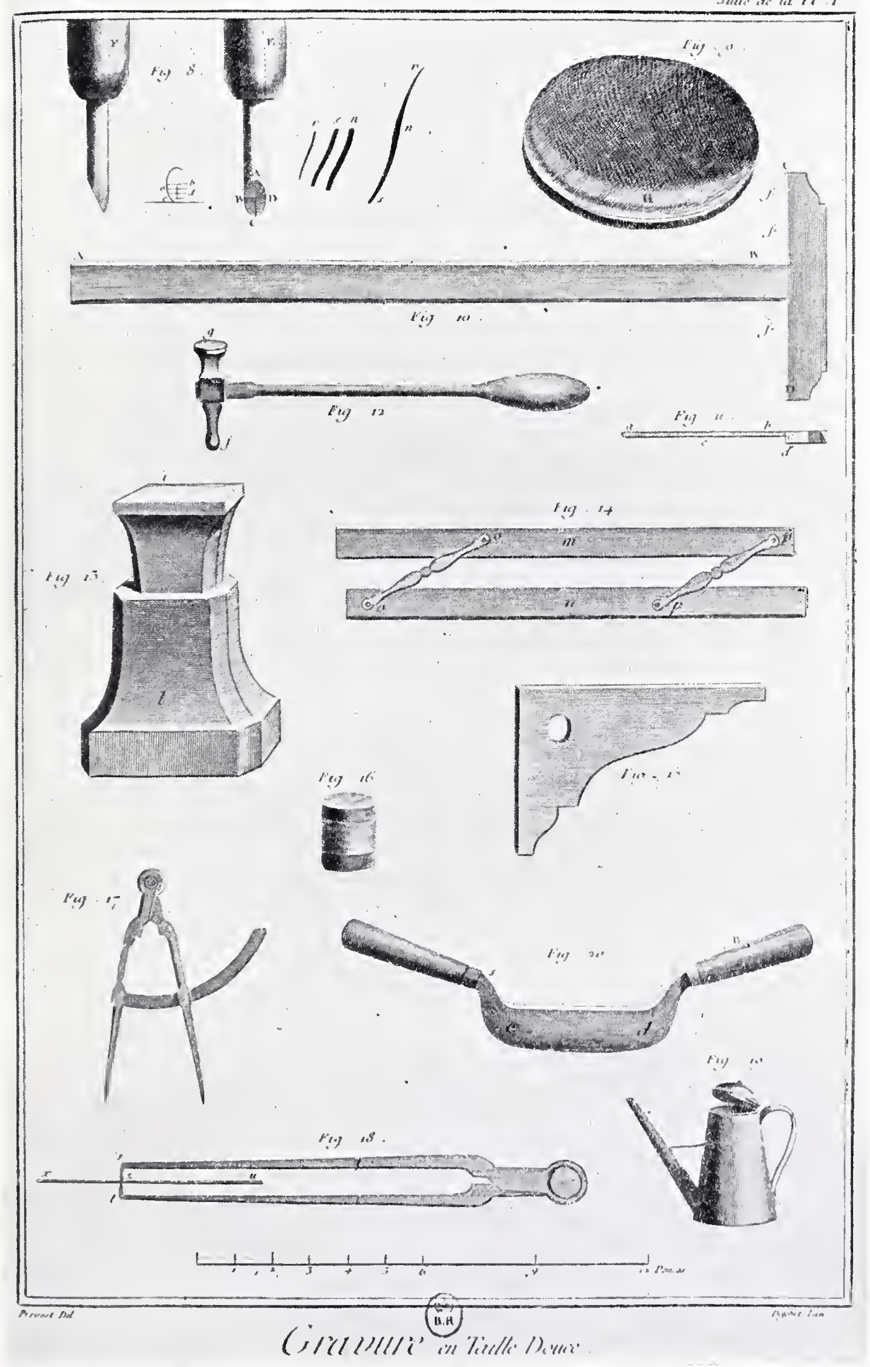


PLANCHE TIRÉE DE L'ENCYCLOPÉDIE.

Fig. 8, Échoppe (voyez p. 40). — 9, Coussinet. — Outils pour le tracé géométrique : 10 et 11, T ; 14, règle à parallèles ; 15, équerre. — Outils pour le repoussage (p. 45) : 12, marteau ; 13, tas ; 17, 18, compas. — 20, Brunissoir à deux mains.

Pl. 15 (voyez p. 40 et suiv.).

Grattoir.

En attaquant le cuivre à la pointe ou au burin on détermine sur le bord du trait des saillies appelées barbes « qu'il faut, dit Abraham Bosse, ratisser avec le *tranchant d'un autre burin* en le conduisant et raclant parallèlement à la planche pour les ébarber ».

Les graveurs ont eu vite fait d'adopter un ébarboir ou grattoir à lame triangulaire plus étoffée qu'une lame de burin.

Brunissoir.

Cochin recommande spécialement de « *brunir* » le cuivre destiné à la gravure au burin. « Le *Brunissoir* est, dit-il, un outil d'acier bien poli arrondi ou aplati en pointe par les deux bouts en forme d'un cœur, très allongé. » C'est, si l'on veut, une espèce de poinçon très émoussé. En faisant passer le brunissoir sur le cuivre légèrement huilé, on lui donne le poli d'un miroir et c'est ainsi qu'on efface les raies, salissures, etc., produites par le grattoir ou autrement.

Repoussage.

Dans un coin de la vignette consacrée à la gravure au burin, Cochin représente un apprenti graveur qui répare un accident. Lorsqu'il s'agit de refaire une partie manquée, de boucher un noir, la seule ressource (et on ne peut en user indéfiniment), c'est de repousser le métal, en posant la planche bien à plat sur une petite enclume et en frappant au verso, avec un marteau de planeur; le point à repousser est repéré avec le compas d'épaisseur qu'on voit sur la table de l'apprenti. Dans le fond, un adolescent dégrossit un burin à la meule, pendant qu'un gamin dresse deux pierres à aiguiser en les frottant l'une contre l'autre avec un peu de sable.

Et ces vignettes où Cochin groupe gentiment tous les stades de l'apprentissage nous disent ce qu'il n'a pas cru devoir prendre la peine de formuler, tant la chose lui paraissait élémentaire : c'est que les graveurs de son temps, rompus dès l'enfance à toutes les pratiques du métier, apprenaient d'abord à faire eux-mêmes les produits dont ils se servaient et savaient adapter un outil à leur main au lieu de l'accepter tout fait.

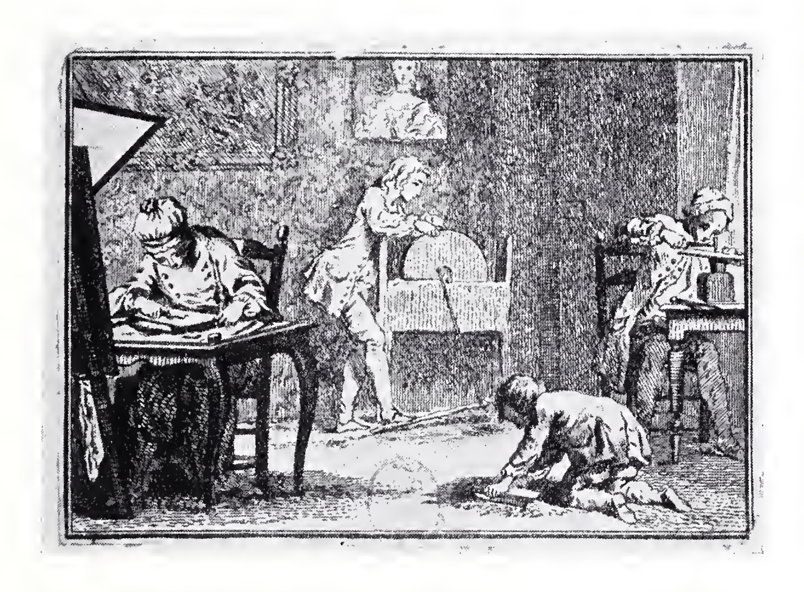
Procédés de gravure en fac-similé.

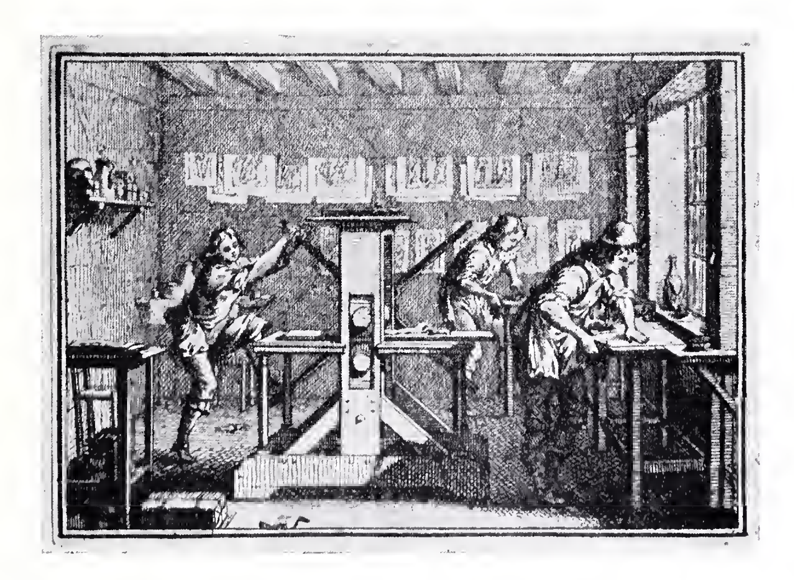
Dès l'origine de la gravure on trouve la préoccupation de la faire servir à l'imitation du dessin : furtive, dans les premières gravures sur bois, l'intention devient précise, avouée, dans les camaïeux du XVIe siècle, dans la manière noire du XVIIe et dans tous ces procédés dont le XVIIIe a vu le prodigieux épanouissement : gravure au pointillé, en manière de crayon, en manière de pastel, au lavis, en couleurs.

Gravure au pointillé.

Dans les *Lettres d'un voyageur à Paris à son ami Sir Charles Lovers sur les nouvelles estampes de Greuze...* publiées par N... (Paris 1779, in 8°), le graveur Gaucher, qui se dissimule, dit-on, sous l'initiale N..., parle ainsi de la gravure au pointillé : « Cette opération me paraît à peu près la même que celle dont François et après lui Demarteau et tant d'autres ont fait usage en France, et qui n'est dans la vérité qu'un renouvellement de ce qui avait été pratiqué par Lutma. »

Telle est encore, pour beaucoup de gens, la légende de ce procédé inventé, croit-on, de toutes pièces, sous le nom d'« *Opus*





VIGNETTES DESSINÉES PAR C.-N. COCHIN.

Pour la réédition du traité de gravure d'Abraham Bosse.

En haut : la gravure au burin ; au premier plan, un enfant *dresse* les pierres à aiguiser en les frottant l'une contre l'autre avec du sable ; à droite, un élève exécute un *repoussage*. (Voyez p. 45).
En bas : atelier d'imprimeur en taille-douce (p. 29).

Mallei » (travail au maillet) par l'orfèvre hollandais Lutma que le beau portrait de Rembrandt a immortalisé.

Et cependant le pointillé est aussi vieux que la gravure; sans remonter jusqu'aux *gravures en criblé* du XVᵉ siècle, qui sont une application typographique du procédé de Lutma, nous trouvons au début du XVIᵉ siècle, à la cour de Ferrare, un *Giulio Campagnola*, qui a gravé des figures en les modelant presque entièrement au pointillé, et plus tard, à Nüremberg, un graveur-orfèvre, *Paul Flindt*, qui a employé exclusivement le pointillé pour ses modèles de coupes et de gobelets.

Sans vouloir enlever rien au mérite de Lutma, il n'arrive pas en première ligne et il suffit de regarder un portrait de Morin ou de Nanteuil pour apprécier le parti que les graveurs français du XVIIᵉ siècle savaient tirer du pointillé.

L'art du point a d'ailleurs été codifié par Cochin qui enseigne l'art de faire le *point rond*, à l'eau-forte, sans maigreur, en tenant la pointe un peu couchée, le *point allongé*, qui convient aux chairs masculines, le *point de pointe sèche* et le *point de burin*, qui se fait en tenant le burin presque vertical « le ventre en avant », etc. Avec son clair bon sens, Cochin met l'apprenti graveur en garde contre l'abus du système et les tours de force de métier qui sont si désagréables quand ils soulignent le manque de talent.

Mais cela rentre dans la pratique normale de la gravure à l'eau-forte et au burin, tandis que la gravure au pointillé proprement dite a sa technique spéciale.

Gravure en manière de crayon.

Les graveurs français du XVIIIᵉ siècle ont commencé par appliquer cette technique à des fac-similés de crayon, en partant de ce principe qu'un trait de crayon peut se décomposer en une infinité de petits points déterminés par le grain du papier; on peut voir, d'après une planche de l'Encyclopédie, comment ils s'y prenaient pour le reproduire.

Leurs outils étaient le *poinçon* et le *ciselet* à pointe simple, double ou triple, le *mattoir* dont l'extrémité a la forme d'une lentille hérissée de pointes, la *roulette* dentelée, dont le prototype est une molette d'éperon. Il est à peine besoin d'ajouter que l'on peut employer ces outils sur le cuivre verni, en vue d'une morsure à l'eau-forte, ou sur le cuivre nu, et que l'on peut varier à l'infini la forme et le grain des mattoirs et des roulettes.

La planche de l'Encyclopédie nous montre, avec la belle ampleur des figures techniques du XVIIIe siècle, comment le graveur fac-similait une touche de crayon par un *premier travail de pointillé à l'eau-forte,* assurant la mise en place; cette préparation était renforcée au *poinçon* et au *ciselet*, c'était le modelé; en revenant légèrement sur ce deuxième travail avec des *mattoirs* et des *roulettes*, on obtenait les effets de l'estompe; et, enfin, avec un *burin cannelé* ou un *poinçon à double pointe* et une règle à tracer les parallèles, on fac-similait la vergeure du papier.

Le rédacteur de l'Encyclopédie, Gaultier de Montdorge, termine son article par ces mots : « Il paroit par le certificat de l'Académie de peinture et la pension du Roi accordée à M. François, qu'il est l'inventeur de ce genre de gravure dont M. Marteau a donné par la suite des exemples très estimés. » La formule est un peu restrictive : Jean-Charles François, de Nancy, et Gilles Demarteau, de Liége, revendiquaient en effet la priorité de l'invention.

Demarteau, fils d'armurier, qualifié de graveur-ciseleur dans ses lettres de maîtrise, et François, graveur d'orfèvrerie, ont appliqué à la gravure d'estampes des outils employés de temps immémorial par les orfèvres et les armuriers. La tentative n'est pas nouvelle et nous signalons, à titre de curiosité, une estampe du temps de Charles le Téméraire (antérieure à 1477, par conséquent), dans laquelle on peut constater l'emploi de la roulette. Cette estampe représente un camp avec la tente ducale aux armes de Bourgogne.

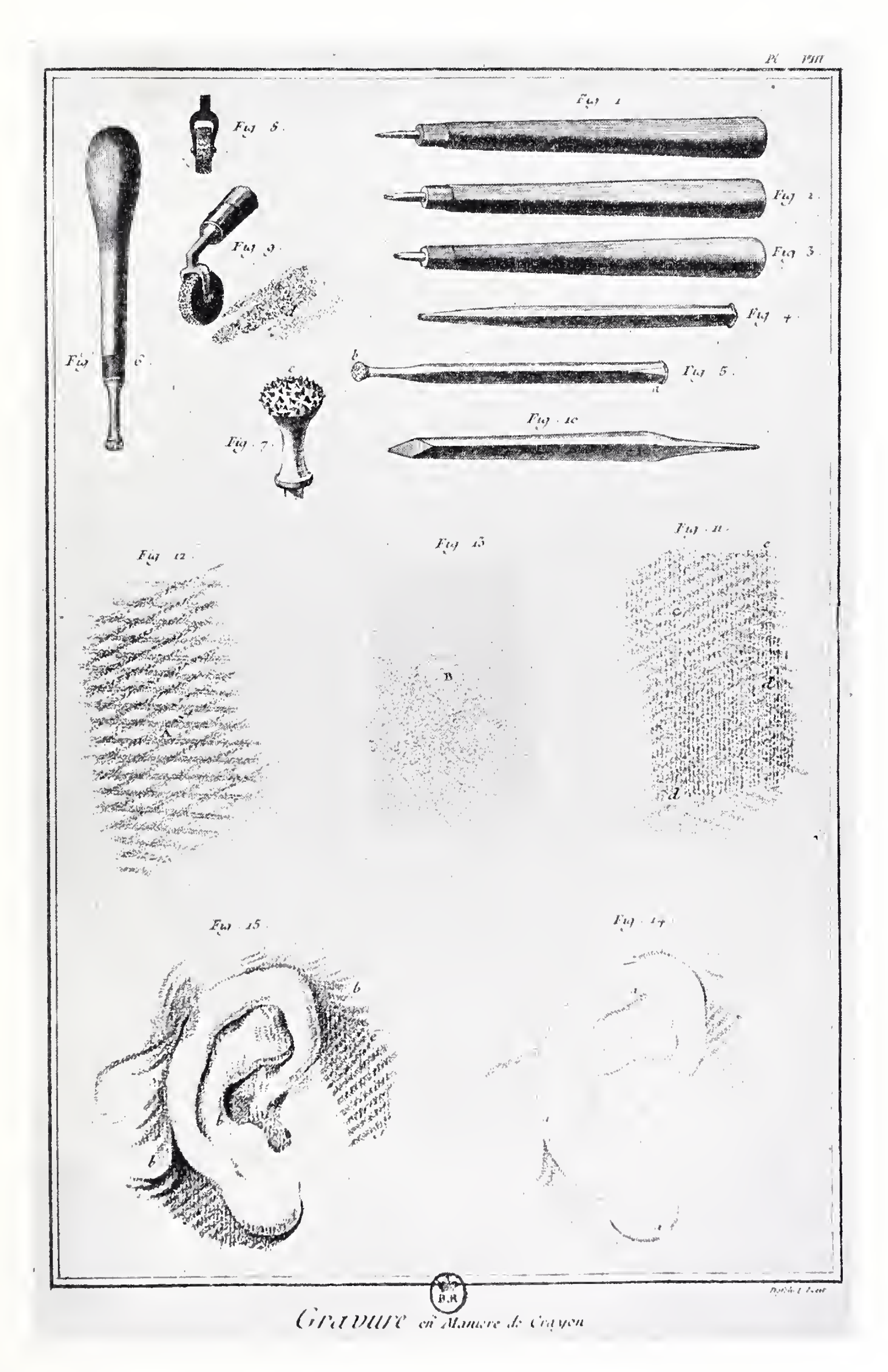


PLANCHE TIRÉE DE L'ENCYCLOPÉDIE.
1, 2, 3. Pointes simple, double et triple — 4. Ciselet. — 5, 6, 7. Mattoirs. — 8, 9. Roulettes.

Pl. 17 (*voyez p. 47 et suiv.*).

Quant aux fac-similés de crayons proprement dits, les plus anciens, croyons-nous, portent les dates de 1735, de 1736 et la signature d'*Arthur Pond*, un Anglais, qui a gravé en 1739 le fac-similé d'une charge d'Antoine Watteau : *le Docteur Misaubin.*

Or, en 1735, Demarteau avait treize ans et François déclare lui-même, pour prendre date, que ses premiers essais remontent à 1740. La question de la priorité se trouve donc bien tranchée en faveur d'Arthur Pond.

En 1757, François présente des spécimens de son procédé au marquis de Marigny et à l'Académie : le marquis demande l'avis du secrétaire perpétuel, et Cochin, en homme bien informé, répond le 13 septembre : « que cela a été fait en Angleterre il y a plusieurs années, et qu'il existe entre les mains des curieux des estampes anglaises imitant le grenu du crayon avec la même perfection. On sait que l'idée lui en a été suggérée par un ciseleur qui s'est avisé de se servir de ses outils de ciseleur pour graver en taille-douce et imiter le grain du crayon... »

L'Académie « a fort approuvé ce genre de gravure comme très propre à perpétuer les dessins des bons maîtres et à multiplier les exemples des plus belles manières de dessiner ». Le marquis de Marigny fit obtenir à François une pension de 600 livres et le titre de graveur des dessins du cabinet du Roi.

En 1761, Cochin, dans une lettre du 3 octobre, nous apprend que François a trouvé le moyen d'imiter le crayon sans outil d'acier et qu'il cherche à vendre au roi le secret de ce procédé.

En 1762, le sieur Magny adresse à l'Académie un mémoire dans lequel il revendique l'honneur d'avoir inventé la gravure en manière de crayon. « Mais la compagnie n'a pas cru devoir entrer dans cette discussion difficile et d'ailleurs inutile au progrès de l'Art..... »

Ce qui n'a guère été contesté, par exemple, c'est la supériorité de Demarteau; qu'il grave une sanguine, un dessin à plusieurs crayons à l'aide de deux ou trois repérages, c'est le grand maître

du genre et le graveur en titre de Boucher. « Il arrivait au beau milieu de ces dessins, dit Edmond de Goncourt à propos de Boucher, qu'un graveur trouvait un procédé pour les graver en manière de crayon. Demarteau, par ses étonnants fac-similés, les faisait circuler dans toutes les mains... » et de Goncourt, « comme un curieux témoignage de la satisfaction du peintre si bien interprété », décrit le salon du graveur décoré par la main de Boucher; malheureusement, Gilles Demarteau n'a jamais habité la maison en question, qui fut achetée par son neveu et légataire universel *Gilles-Antoine* Demarteau, le 16 septembre 1777, c'est-à-dire treize mois après la mort du graveur et sept ans après la mort de Boucher.

Gravure en manière de pastel.

Louis-Marin Bonnet, graveur et marchand d'estampes, est né en 1743; il n'en a pas moins revendiqué, lui aussi, l'invention de la gravure en manière de crayon. S'il n'a pas trouvé le principe, il en a fait une application très amplifiée dans ses *gravures en manière de pastel,* obtenues par la combinaison de huit planches. Bonnet a publié : le *Pastel en gravure inventé et exécuté par Louis Bonnet en 1769*, composé de huit épreuves qui indiquent les différents degrés.

La Bibliothèque de l'Arsenal possède, à l'appui de cette rare brochure, un recueil unique comprenant les huit états successifs de la tête de "*Flore*", gravée par Bonnet d'après Boucher.

Rappelons, à propos de cette tête de Flore, qu'elle ne représente ni Mme de Pompadour, ni Mme Deshayes, comme on l'a supposé, mais bien Mme Baudouin, fille du peintre Boucher. Cette identification a été confirmée à M. Prosper de Baudicour, auteur du *Peintre-graveur continué*, par Pierre Lélu, qui avait été élève de Boucher.

Bonnet a reproduit le grain, le velouté, la poussière du pastel ! Il a poussé plus tard le besoin du fac-similé jusqu'au cadre et



VALMONT AND PRESID^te DE TOURVEL.
Gravure au pointillé par Romain Girard, d'après N. Lavreince.

Pl. 18 (voyez p. 51).

gravé des bordures, imprimées en or, autour de têtes de jeunes femmes, d'après Leclère; il n'a pas manqué d'y ajouter : « L'invention de cette manière de graver et d'imprimer l'or a été trouvée par Louis-Marin et mise au jour le 16 novembre 1774. »

Le pointillé dans le goût anglais.

Bonnet, qui avait pour enseigne *Au Magasin anglais*, a naturellement fait ou fait faire du pointillé dans le goût anglais; c'était la grande mode aux environs de 1780. W. Wynne Ryland, un élève de Boucher et de Le Bas, Francesco Bartolozzi, un Florentin émigré à Londres, avaient élevé le *stipple engraving* ou pointillé à la hauteur d'un genre national et le procédé nous revint, réimporté par des graveurs comme Romain Girard qui faisait du stipple à Paris, rue de Savoie, et croyait nécessaire d'écrire : *Valmont and Presid^te de Tourvel, Valmont and Emilie, Mrs. de Merteuil and Miss Cecille Volange* au bas de sujets tirés des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos.

Mais que Romain Girard fasse du stipple engraving d'après Lawreince, Demarteau, de la manière de crayon d'après Boucher, Nicolas-François Regnault (le graveur du *Baiser à la Dérobée)*, du pointillé d'après Fragonard, c'est la même technique appliquée tantôt au fac-similé d'une touche de crayon, tantôt à l'interprétation d'une teinte et tous se servent, chacun à sa façon, des mêmes outils.

Gravure au lavis ou aquatinte.

Pour obtenir un fac-similé de teinte, les graveurs ont été naturellement amenés à chercher un procédé plus rapide que le pointillé ou la manière noire et, naturellement aussi, nous retrouvons beaucoup de gens décidés à revendiquer la paternité de l'invention.

Jean-Charles François, déjà cité à propos de la gravure en

manière de crayon, déclare que son procédé de gravure au lavis était définitif en 1758, date à laquelle il a publié un fac-similé de lavis d'après Boucher. En 1760, Augustin de Saint-Aubin grave une suite des *Cinq Sens,* par un procédé de lavis, plus régulier que celui de François et dont il paraît tout à fait maître. En 1765, François-Philippe Charpentier, auquel son élève, le Suédois Flöding, dispute le mérite de l'invention, vend un procédé de gravure au lavis au comte de Caylus.

En 1765, Leprince expose des *Estampes imitant les dessins lavés à l'encre de la Chine et au bistre*, reçoit les compliments de l'Académie sur cette découverte utile qu'elle a fort approuvée et se la voit contester quelques années plus tard par Boizot.

En 1773 enfin, Stapart publie l'*Art de graver au pinceau.*

Tous les procédés de gravure au lavis comportent une morsure à l'eau-forte avec des réserves pour ménager les blancs ou pour graduer les valeurs, réserves qui se faisaient au XVIIIe siècle avec du vernis à tableaux mélangé de noir de fumée; on peut les ramener à trois formules :

Le lavis à l'eau-forte sur métal nu. — C'est le vieux procédé des armuriers, appliqué pour la première fois à la gravure d'estampes par Jérôme Hopfer, qui s'en est servi pour graver un fond chargé de rinceaux dans un *portrait de Charles-Quint* portant la date de *1520.*

Ce procédé produit une simple dénivellation du cuivre; le métal ainsi creusé ne présente pas la succession de creux et de reliefs nécessaire pour retenir le noir et au bout de quelques épreuves on ne voit plus le ton, mais simplement des « cernés » qui marquent le bord des réserves faites avec le vernis au pinceau. C'est par là que François a commencé.

Le procédé de Stapart, ou aquatinte au sel. — Il consiste à saupoudrer de sel, avec un tamis, une planche vernie, maintenue à la

RONDE D'AMOURS.

Pl. 19 (voyez p. 53).

Gravure à l'aquatinte par Claude Richard, abbé de Saint-Non, d'après H. Fragonard.

température de fusion du vernis. Les grains de sel, par leur propre poids, traversent la couche de vernis, et il suffit, dès que la planche est refroidie, de la tremper dans l'eau, qui dissout le sel, pour avoir un pointillé prêt à subir l'action de l'eau-forte.

Stapart préconise, au lieu du cuivre rouge, un alliage de deux parties de cuivre et d'une partie de laiton que les planeurs vendent encore aujourd'hui sous le nom de cuivre rose.

Il donne la formule d'un mordant composé de :

2 parties de sel marin.
2 » de sel ammoniac.
1 » de vert de gris.

Ce mélange, broyé avec du sirop de vieux miel, s'applique comme de la couleur à l'huile et permet de poser des touches; on reconnaît qu'il a produit tout son effet lorsqu'il est devenu brun en se chargeant de sels de cuivre.

Pour les accents vigoureux, Stapart recommande l'emploi de l'acide nitrique, saturé de nitrate d'argent et additionné d'eau gommée.

L'aquatinte à la résine de Leprince. — Leprince commençait par un trait gravé à l'eau-forte, revernissait la planche et posait les touches correspondant aux touches de lavis avec une mixtion composée d'une partie d'huile d'olive et de trois parties de térébenthine épaissie avec un peu de noir de fumée. Ce liquide dissout le vernis sans produire de bavures, on éponge la planche avec de vieux linges qui font l'office de buvard, on la dégraisse avec de la poudre à perruque (kaolin) et, quand le cuivre apparaît bien propre, on l'humecte avec de l'eau additionnée, pour cinq parties, d'une partie de sucre et d'une partie de savon ; c'est un agglutinant sur lequel on tamise de la résine en poudre. Après avoir secoué l'excédent de résine, il faut chauffer la planche jusqu'à ce qu'on voie la résine fondre et former un grenu analogue à celui d'un papier de verre très fin. Entre tous ces grains de résine se

trouvent des interstices qui laissent passage à l'eau-forte et la morsure se conduit comme une morsure ordinaire en employant pour les tons légers une partie d'eau-forte et trois parties d'eau, et, pour les vigueurs, une partie d'eau-forte et deux parties d'eau.

Tel est le secret de Leprince, secret acheté, après la mort du peintre, à la demoiselle Leprince, sa nièce, moyennant une rente viagère de 1,200 livres, et 600 livres de pot-de-vin une fois payées, le 26 janvier 1782. L'Académie, qui avait été autorisée à faire ce marché, décida, le 23 février suivant, de ne point tenir caché le manuscrit de Leprince et d'en faciliter la copie aux artistes qui le désireraient.

Gravure en manière noire.

Dans tous les procédés de gravure que nous venons d'examiner, le graveur opère sur une surface claire et colore une image à peu près comme le dessinateur qui se sert d'un crayon noir et de papier blanc : le graveur en manière noire procède au contraire comme s'il dessinait *avec du blanc sur un papier noir*.

Le berceau.

La première opération consiste à couvrir la planche d'un travail qui donne partout la plus grande intensité de noir ; cela se fait avec un instrument d'acier, appelé *berceau*, qui ressemble à un large ciseau de menuisier, strié sur une des faces de la lame ; celle-ci est aiguisée en biseau, comme le ciseau de menuisier, mais le biseau, au lieu d'être rectiligne, présente une courbe convexe et les stries qui y aboutissent produisent, au lieu d'un tranchant, une dentelure.

Le nom de berceau vient de la façon dont on manie cet instrument : il faut le tenir verticalement et le promener à la surface de

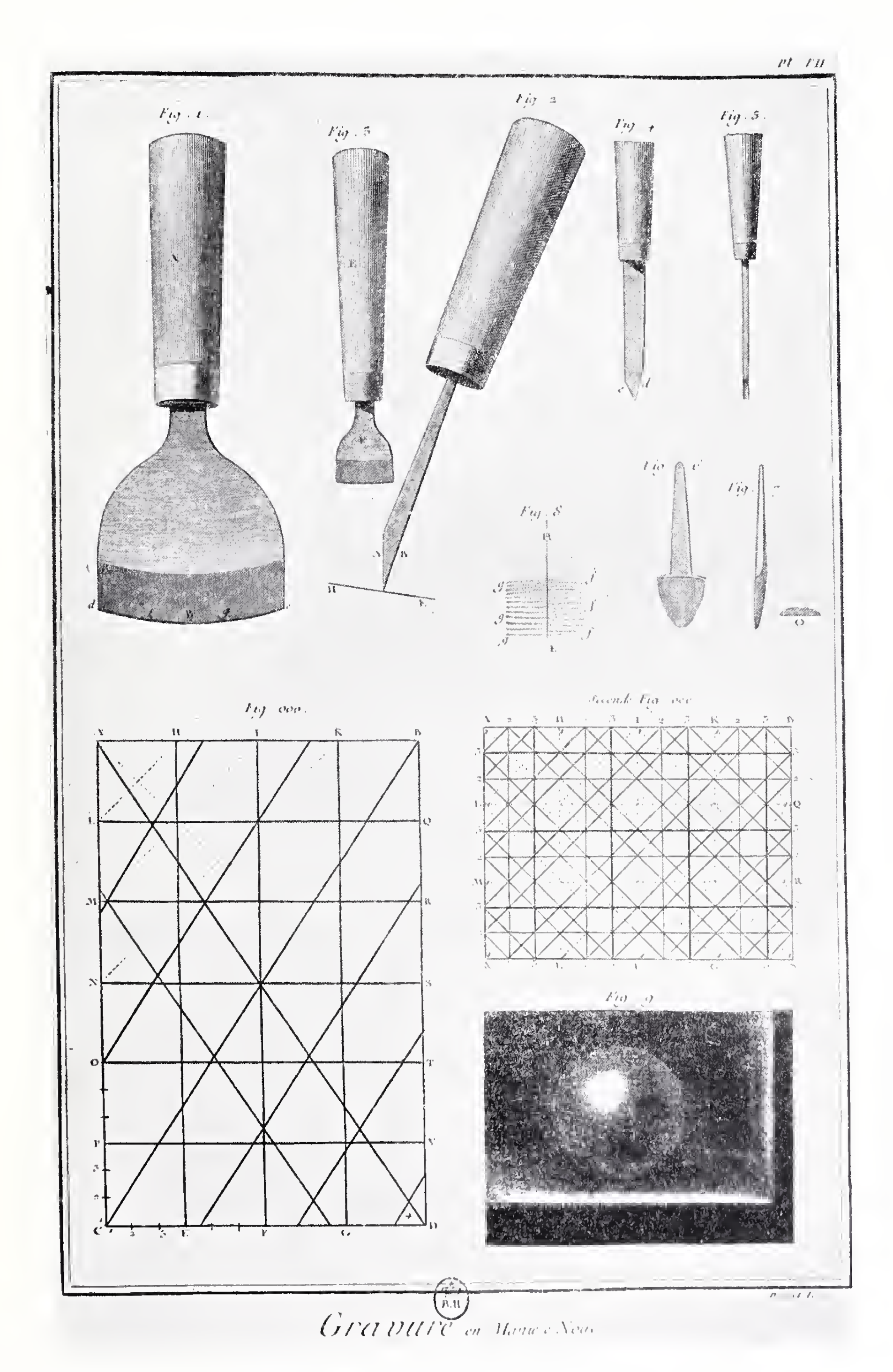


Planche tirée de l'Encyclopédie.

En haut : Berceaux. — 6, 7. Brunissoirs. — ooo. Lignes directrices pour le berçage.

Pl. 20 (voyez p. 54).

la planche, de sorte que toutes les pointes de la courbe marquent successivement dans le métal, et pour cela le poignet du graveur accomplit un mouvement de bercement continu.

Berçage.

Le berçage est une opération longue et fastidieuse : il faut promener le berceau suivant les directions données par les côtés et les diagonales d'un carré; le berceur commence par tracer à la craie sur son cuivre des carrés qui mesurent le tiers de la largeur de l'outil qu'il emploie et, quand il a suivi toutes les perpendiculaires et toutes les diagonales sur la surface totale de la planche, il recommence en déplaçant légèrement le réseau des lignes directrices : il faut recommencer 360 fois pour qu'une planche soit bien grenée, en admettant, bien entendu, que le berceur n'aura pas de pesées irrégulières ou de mouvements brusques; on s'explique donc facilement que les graveurs aient eu recours à des berceurs professionnels et qu'on ait inventé la machine à bercer.

Le travail du grattoir.

Au toucher, la planche ainsi grenée ressemble à une feuille de papier de verre fin; ce sont les aspérités du cuivre qui retiennent le noir d'impression, et, pour éclaircir le ton, il faut gratter ou écraser le grain avec des grattoirs et des brunissoirs. Le graveur en manière noire doit avoir un jeu de petits berceaux et de roulettes pour remettre du grain par places, en cas de nécessité.

L'impression de la gravure en manière noire exige des précautions spéciales; les planches sont usées très rapidement et, pour les ménager le plus possible, on se sert d'encres légères, souples, et de papier à pâte fine, moelleuse, bien détrempé. Dans une planche gravée en manière noire, les parties claires sont au-des-

sous du niveau des autres et il faut un tour de main spécial pour essuyer les lumières sans dépouiller les noirs.

Quelques estampes curieuses au point de vue technique.

On a considéré comme une manière noire un singulier portrait de Liotard par lui-même qui mérite une mention à part : le grain de cette planche a été obtenu par l'impression d'une étoffe sur un vernis tendre et le modelé par une morsure et des réserves. Que le vernis ait été ramolli par une adjonction de graisse ou par la chaleur, cette planche renferme le principe de la gravure *au vernis mou* réinventée vers 1830, et il est fort possible qu'un portrait de Voltaire intitulé : *Le vieux malade de Fernex tel qu'on l'a vu en septembre 1777* (gravure à la manière du crayon Cassin, d'après Huber), ait été gravé par un procédé du même ordre.

Jean-Charles François, que nous avons eu déjà l'occasion de citer, a essayé de juxtaposer dans une seule planche, le *portrait du médecin François Quesnay,* tous les procédés de gravure qu'il connaissait. La tête est gravée en manière noire, la draperie au burin, la bordure et le fond sont traités en manière de crayon, les accessoires au lavis et le piédestal porte un rehaut imprimé en blanc. Tout cela n'a pas suffi pour faire un chef-d'œuvre et c'est exclusivement à titre de curiosité technique que nous citons ce portrait.

Gravures imprimées en couleurs.

On retrouve, harmonieusement combinés dans la plupart des estampes en couleurs, ces procédés que François a employés à la façon d'une marqueterie dans le portrait de Quesnay.

Disons tout de suite, avec le Manuel de Roret, que le terme de



PORTRAIT DU PEINTRE PAR LUI-MÊME.
Gravé pour son *Traité des règles et principes de la peinture.*

Pl. 21 (*voyez p. 56*).

gravure en couleurs, improprement employé dans le langage courant, ne signifie pas grand'chose. On ne *grave* pas, on imprime en couleurs suivant deux systèmes applicables à tous les genres de gravures : *le tirage à la poupée, le repérage*.

Tirage à la poupée.

Le tirage à la poupée consiste à encrer une seule planche avec plusieurs couleurs, et le terme de *poupée*, dans l'argot des imprimeurs en taille-douce, désigne le petit tampon affecté spécialement à chaque ton.

Les premiers essais dans ce genre ont été tentés au XVIIe siècle par P. Lastman, Hercule Seghers et Perrier ; le procédé couramment employé par les graveurs anglais, soit au pointillé, soit à la manière noire, devait être assez répandu en Allemagne, puisque nous trouvons, avec la date du 4 février 1738, un placard populaire relatif à l'exécution de Joseph Fuss Oppenheimer, publié par J.-G. Klecklen et décoré d'un portrait en manière noire imprimé à la poupée.

En France, la vogue du procédé peut être considérée comme une des formes de l'Anglomanie qui battait son plein vers 1780. Il est employé par les graveurs de Boilly, Chaponnier, par exemple, dans le *Prélude de Nina ;* par ceux de Lawrence, comme Darcis dans l'*Accident imprévu*, la *Sentinelle en défaut*, Romain Girard, dans la série tirée des *Liaisons dangereuses*, Tresca, dans les *Apprêts du Ballet ;* par Prud'hon le fils, par Regnault, par Ruotte, etc. En France, comme en Angleterre, les épreuves de la planche très fraîche ne sont pas généralement tirées en couleurs.

Les impressions en couleurs par repérage.

Ce procédé consiste, comme le nom l'indique, à superposer plusieurs impressions à l'aide de points de repère et il comporte

autant de planches gravées que l'on doit employer de couleurs. Les premiers essais de repérage rentrent dans le domaine de la typographie, ce sont les *camaïeux* exécutés à l'extrême fin du XV[e] siècle par Ugo da Carpi.

P. Lastman aurait, paraît-il, fait des essais de repérage en taille-douce dans la première moitié du XVII[e] siècle, mais le véritable inventeur du genre est Jacques-Christophe Le Blon (1670-1741), né à Francfort, qui a nettement appliqué le repérage à la gravure en taille-douce et la théorie de Newton sur la composition de la lumière à la sélection des couleurs.

Les trois couleurs fondamentales.

Dans un ouvrage extrêmement rare imprimé à Londres sans date (vers 1730) et intitulé : *Il coloritto, ou l'harmonie du coloris dans la peinture, réduite à des principes infaillibles et à une pratique mécanique, avec des figures imprimées en couleurs pour en faciliter l'intelligence...* Le Blon démontre que tous les objets peuvent être représentés par trois couleurs primitives, bleu, jaune, rouge, et que si le mélange du bleu, du jaune et du rouge impalpables du spectre solaire produisent le blanc, comme Newton l'a prouvé, le mélange des couleurs matérielles produit le noir.

On doit donc, à l'aide des trois planches, obtenir toute la série des couleurs à condition que le repérage soit bien fait, que les tons primitifs soient bien choisis et bien distribués.

Le repérage.

Pour avoir un bon repérage il faut que les planches soient aussi semblables que possible et percées, en deux de leurs marges, au moins, de trous qui coïncident parfaitement : lorsque l'épreuve passe pour la première fois sous la presse, l'imprimeur

enfonce une épingle, à travers le papier, dans chaque trou de repérage, il soulève le papier sans enlever les épingles et celles-ci doivent s'emboîter sans difficulté dans les trous de chaque planche.

Cette opération, toute simple en théorie, est assez délicate en pratique. Il est impossible en effet d'imprimer les trois couleurs sans discontinuer, le mélange des encres fraîches donne une image terne et terreuse; il faut que le premier ton soit sec pour bien jouer sous le second et le papier doit être ramené, à chaque passage sous la presse, au même degré de moiteur, autrement il se rétrécit et les points de repère se déplacent. Comme certaines estampes en couleurs passent quatre, cinq et même six fois sous la presse, il est facile d'imaginer tout le soin que demande une épreuve bien réussie.

Les couleurs.

Les couleurs doivent être aussi voisines que possible des trois tons primaires, transparentes, fixes (cet ensemble de qualités constitue encore un desideratum pour la chimie et la trichromie du XXe siècle) et leur répartition suppose une appréciation exacte de la quantité de bleu, de jaune et de rouge qu'il y a dans chaque partie de l'image.

Aujourd'hui l'impression en couleurs bénéficie de l'expérience accumulée par les graveurs du XVIIIe siècle, les chromolithographes du XIXe, les photographes du XXe. Les appareils à sélectionner les couleurs ne manquent pas et le moindre atelier de photogravure a son chromiste qui dose au plus juste les éléments primaires de chaque ton; c'est acquis, cela nous paraît donc tout simple; mais parmi les gens qui vivent de l'impression en couleurs, combien sont capables de citer Le Blon, précurseur de la trichromie, qui a posé le principe il y a deux cents ans et créé son procédé de toutes pièces ?

Né à Francfort en 1670, Jacques-Christophe Le Blon appartient à la grande famille des inventeurs malheureux; après avoir

séjourné à Rome, à Amsterdam, à Londres où il avait fondé successivement une société pour l'exploitation en grand de son procédé de gravure en couleurs, ce qui fut un insuccès financier, et une manufacture de tapisseries, ce qui se termina par une banqueroute, il vint en France en 1738, y fit sa meilleure planche, le *portrait de Louis XV*, et obtint un privilège exclusif en 1740, à condition de révéler le secret de son procédé à deux commissaires désignés : Duhamel de Monceau et Gaultier de Montdorge.

La manière noire imprimée en couleurs.

Le Blon se servait de la manière noire, et à ce point de vue spécial il n'a rien inventé; ce qu'il a trouvé, c'est l'idée de rendre toutes les couleurs par la combinaison de trois planches de jaune, de rouge et de bleu, en se servant de cette dernière pour commencer à modeler. Le Blon a gravé en France les *portraits de Louis XV et du cardinal de Fleury*, mais son procédé semblait coûteux, lent, et c'est vraisemblablement pour réagir contre cette impression qu'il annonça des tirages à quatre planches bleue, jaune, rouge et noire; la planche de noir, réduisant les autres au rôle de glacis, et devant seule être modelée, il en résultait une économie de temps considérable. Malgré tout, Leblon n'arriva pas à vaincre l'indifférence du public et, après trois années de séjour en France, il mourait à l'hôpital (mai 1741).

Un élève de Le Blon, Jacques-Fabien Gauthier Dagoty, prétend avoir eu le premier l'idée d'employer cette planche de noir qui joue dans les estampes en couleurs du XVIIIe siècle un si grand rôle, mais ni Gaultier de Montdorge, qui a publié en 1756 *l'Art d'imprimer les tableaux, d'après les écrits, les opérations et les instructions verbales de Jacques Christophe Le Blon,* ni Cochin, qui a analysé l'ouvrage, ne tranchent la question. Cochin suggère, à propos des impressions en couleurs, qu'il est inutile de se

restreindre systématiquement aux trois couleurs primitives, notamment en ce qui concerne la gamme des bruns :

« On pourrait, dit-il, les encrer dans l'endroit où il en seroit besoin, avec un petit tampon fait exprès et qui ne serviroit que pour cette couleur; par ce moyen on imiteroit beaucoup mieux la peinture que par le mélange dur et mal entendu de ces trois couleurs employées pures et toutes seules comme on le fait ordinairement dans ces sortes d'ouvrages. »

C'est, on le voit, la combinaison des deux systèmes : impression par repérage et encrage à la poupée ; en langage d'imprimeur, une addition à la poupée dans ces conditions s'appelle une pose.

Le Blon vendait ses gravures tendues sur châssis et vernies, Gaultier de Montdorge intitule son livre : *L'Art d'imprimer les tableaux...*, Cochin parle d'imiter la peinture, et un autre Dagoty, Jean-Baptiste-André, dans son portrait de Mme du Barry, cherche à fac-similer des empâtements avec une planche de blanc en épaisseur. (C'est le fameux blanc de taille-douce que tant de graveurs du XVIIIe siècle se vantent d'avoir inventé et qu'un graveur du XVe siècle, le maître E. S. de 1466, avait déjà trouvé.)

Il semblerait donc que la préoccupation des premiers graveurs en couleurs ait été de faire du trompe-l'œil à bon marché. Les images de Le Blon se voyaient, dit le Dr Singer, dans toutes les mansardes; on les couvre d'or aujourd'hui; il en sera peut-être de même dans deux cents ans pour certaines étiquettes de boîtes de conserves ou pour les incunables de l'oléographie.

L'aquatinte imprimée en couleurs.

Ce qui a complètement modifié la gravure en couleurs, c'est la vulgarisation de l'aquatinte dont les tons légers, transparents ont permis d'obtenir sur papier non des imitations de peinture à l'huile, mais des images analogues à la gouache et à l'aquarelle; c'est plus rationnel, et le bon sens de Janinet, de Debucourt,

qui ont demandé à la gravure en couleurs ce qu'elle doit donner — mais pas plus — s'accorde admirablement avec l'esprit le plus fin.

La technique de ces maîtres du genre repose sur l'emploi de l'aquatinte combinée avec une manière noire à grain très fin et sur l'impression en quatre couleurs, bleu, jaune, rouge et noir, auxquelles on ajoute souvent une planche de carmin. L'ordre des tirages est le suivant : jaune, bleu, rouge et noir ; la planche de noir entièrement modelée, tirée dans un ton d'encre de Chine légère et posée sur les couleurs, au lieu de jouer le rôle de dessous comme dans le procédé de Le Blon, garde tout son accent. Dans son *Debucourt*, M. Maurice Fenaille a fait grandir à une forte échelle un fragment de la planche en noir de l'*Almanach National* (1791) et rien ne pouvait mieux démontrer que le noir est l'âme, parfois insoupçonnée, de beaucoup de gravures en couleurs.

L'enluminure des estampes.

Certaines estampes en couleurs comportaient une retouche discrète au pinceau, d'autres une collaboration plus large de l'aquarelliste, telle, par exemple, la série des pièces galantes, dessinées, croit-on, par Huet et publiées chez Bonnet, d'autres enfin, comme la *Leçon de clavecin* de Freudeberg, sont coloriées entièrement à la main et la gravure se réduit à un léger travail d'aquatinte ou même à un simple trait.

Dans les *images d'Epinal*, les *vues d'Optique*, l'enluminure criarde n'a d'autre but que de forcer l'attention; dans les *garnitures de boutons* ou les *dessus de tabatières* à prix moyens, elle devient un élément décoratif un peu plus relevé; elle est rationnelle, indispensable même dans ces planches de la *Galerie des Modes et Costumes français* (1778) que Mme Lebeau coloriait avec



L'ALMANACH NATIONAL, PAR P.-L. DEBUCOURT.
Épreuve de la planche de noir, appartenant à M. Maurice Fenaille
(Fragment agrandi).

Pl. 22 (voyez p. 62).

tant de soin pour Esnauts et Rapilly, dans les illustrations du *Cabinet des Modes* de Duhamel (1786-1790), et dans ces jolies figures que Vernet et Bouchardy dessinaient pour les premiers numéros du *Journal des Modes* de la Mésangère en 1797 ; elle confine à l'œuvre d'art dans la série de planches gravées par Hutin à l'occasion des *fêtes du Mariage du Dauphin* (1747).

Mais la manie du coloriage est allée quelquefois un peu loin et c'est un luxe voisin de la barbarie que d'avoir fait colorier certains exemplaires des *Fables de la Fontaine* illustrées par Oudry, ou les *Contes*, édition des Fermiers-Généraux !

L'enluminure des estampes a donné lieu à de fréquentes contestations : nous voyons, par exemple, en 1786, les demoiselles Surugue, dont les planches de fleurs gouachées venaient d'être saisies par la communauté des maîtres-peintres, soumettre le litige à l'Académie de peinture. Elles font observer que les fleurs sont coloriées d'après nature et prient l'Académie — qui leur délivre une attestation favorable, le 26 octobre — de vouloir bien décider « si leurs gouaches tiennent à l'art ou doivent être reléguées dans la classe mécanique de la peinture ».

Machines à graver.

Joubert, auteur d'un *Manuel de l'amateur d'estampes* (1821), parle des difficultés que le graveur Née surmonta, dans ses planches du *Voyage de Constantinople et des rives du Bosphore*, « par l'adroite application qu'il sut faire de la machine connue sous le nom de Conté, laquelle traça des ciels immenses et des eaux sans fin, avec une prestesse et une pureté, une économie incroyable que la plus savante main ne saurait jamais atteindre ».

La machine à graver se compose essentiellement d'une règle en métal garnie d'un curseur et d'une table mobile actionnée par une vis de rappel. Le curseur est muni d'une pointe à graver, ajustée verticalement, poussée par un ressort, qui lui donne une

cotes du Physionotrace, exécuté par Quénedey, chez l'arrière-petite-fille de celui-ci. Ce dessin, reproduit dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (1908), ne comporte aucune indication spéciale en ce qui concerne la technique proprement dite de la gravure, il nous permet de constater que le Physionotrace était une ingénieuse application du pantographe de Langlois installé sur un châssis vertical.

La gravure en bois.

On peut graver en bois suivant deux méthodes, totalement différentes.

La plus récente, et la plus employée aujourd'hui, consiste à traduire au plus près un dessin par un système de hachures laissées à l'initiative du graveur ; c'est la *gravure de teinte.*

La méthode primitive, celle qui a servi aux graveurs de Dürer et de Holbein, ne comporte aucune traduction : elle consiste, une fois le dessin tracé sur bois à la plume, à le transformer en cliché typographique, en enlevant tout ce qu'il y a autour du trait exécuté par l'artiste. De là, le vieux nom de *gravure en taille d'épargne,* c'est la méthode pratiquée en France au XVIIIe siècle, et minutieusement exposée par Jean-Michel Papillon dans son *Traité historique et pratique de la gravure en bois,* Paris, Simon, 1766 (3 tomes en 2 vol. in- 8o).

Le bois.

Les bois employés pour la gravure étaient : le buis de Turquie et des Indes, que Papillon place en première ligne, les buis d'Italie, d'Espagne, de Provence ; le cormier, le poirier et le cerisier.

pression constante, et garnie à son extrémité, non d'une aiguille d'acier, mais d'un diamant qui ne s'émousse pas; elle peut donc tracer une infinité de traits réguliers guidés par la règle. La table mobile porte la planche vernie et se déplace perpendiculairement à la règle; ses déplacements correspondent à l'écartement des traits gravés et ceux-ci sont plus ou moins serrés suivant que la vis de rappel exécute en poussant la table un dixième, un vingtième ou un soixantième de tour.

Dans certaines machines, le curseur est articulé de façon à suivre les courbes de différentes règles que l'on adapte à volonté; dans certaines autres, la table est fixe et c'est la règle qui se déplace, mais c'est toujours l'application du même principe.

Le Physionotrace.

On a voulu considérer comme une machine à graver le physionotrace imaginé et exploité vers 1786 par Gilles-Louis Chrétien, musicien de la Chambre du roi. « Cet appareil, disait Quénedey, qui fut d'abord l'associé, puis le concurrent de Chrétien, permet de calquer la nature en quatre ou cinq minutes et les portraits qui sortent des mains de l'artiste ne peuvent être comparés qu'à ceux qui sont moulés sur nature. » D'après le profil qu'il établissait rapidement avec son Physionotrace, Quénedey gravait gentiment à l'aquatinte et à la roulette un médaillon de 18 lignes de diamètre et, moyennant 24 livres, il remettait à son client le grand dessin, la planche gravée et douze épreuves de celle-ci.

La silhouette était-elle obtenue par un système de lentilles, de prismes, par une adaptation de la glace d'Albert Dürer et de Léonard de Vinci, par une ombre chinoise ?

M. Vivarez, qui a publié l'histoire du Physionotrace dans la revue archéologique, historique et artistique : *Le Vieux Papier* (1906), n'avait pu que se faire l'écho de toutes ces hypothèses lorsque nous eûmes la bonne fortune de trouver un dessin avec



Mlle de Saint-Huberty.

Planche signée : *Dess. par Quénedey avec le phys[ionotrace] inv. p. Chr[étien].*



C.-F. Dumouriez.

Portrait au physionotrace dessiné par Fouquet et gravé par Chrétien.

Pl. 23 (voyez p. 64).

Le buis se vendait depuis 3 sols jusqu'à 12 sols la livre; on trouvait du bois pour la gravure au faubourg Saint-Antoine, il était débité en blocs d'une épaisseur réglementaire de 10 lignes (22 millimètres 1/2) et la fibre du bois se présentait dans le sens longitudinal. C'est ce qu'on appelle *bois de fil.* La gravure sur bois moderne emploie le buis coupé de telle façon que la fibre du bois soit perpendiculaire à la surface qu'on entame, c'est le *bois debout.*

La taille d'épargne.

Nous ne pouvons mieux faire, pour décrire la gravure en taille d'épargne sur bois de fil, que de citer Ambroise Firmin-Didot *(Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure en bois,* Paris, 1863, p. 278), dont le texte est infiniment plus rapide et plus clair que celui de Papillon :

« Sur le poirier de fil, la gravure s'opérait au moyen de *pointes* tranchantes ayant les unes la forme de lancettes, d'autres celle d'un canif, dont le graveur se servait pour cerner les deux côtés du trait, en lui conservant l'épaisseur indiquée par le tracé même sur le bois; puis il faisait sauter, en la piquant, avec une pointe appropriée à cet effet, la partie cernée ou petit copeau, afin que le trait, ainsi dégagé, restât en relief, sauf à creuser plus profondément et à enlever avec la gouge les parties de bois concaves assez éloignées des reliefs pour être exposées à marquer sur le papier si elles n'étaient pas suffisamment évidées.

» Il fallait déployer une grande dextérité, surtout dans les tailles croisées, pour cerner et découper, c'est-à-dire pour la *coupe* et la *recoupe.* Dans ce cas, il fallait cerner les parties à leurs quatre faces sans entamer la croisure des tailles, appelée la croisée, puis enlever les éclats, d'une extrême ténuité, circonscrits par la pointe avec netteté et à la profondeur requise.

» Ces travaux minutieux exigeaient un temps considérable, et la gravure sur bois de poirier, où la pointe de l'artiste rencontrait

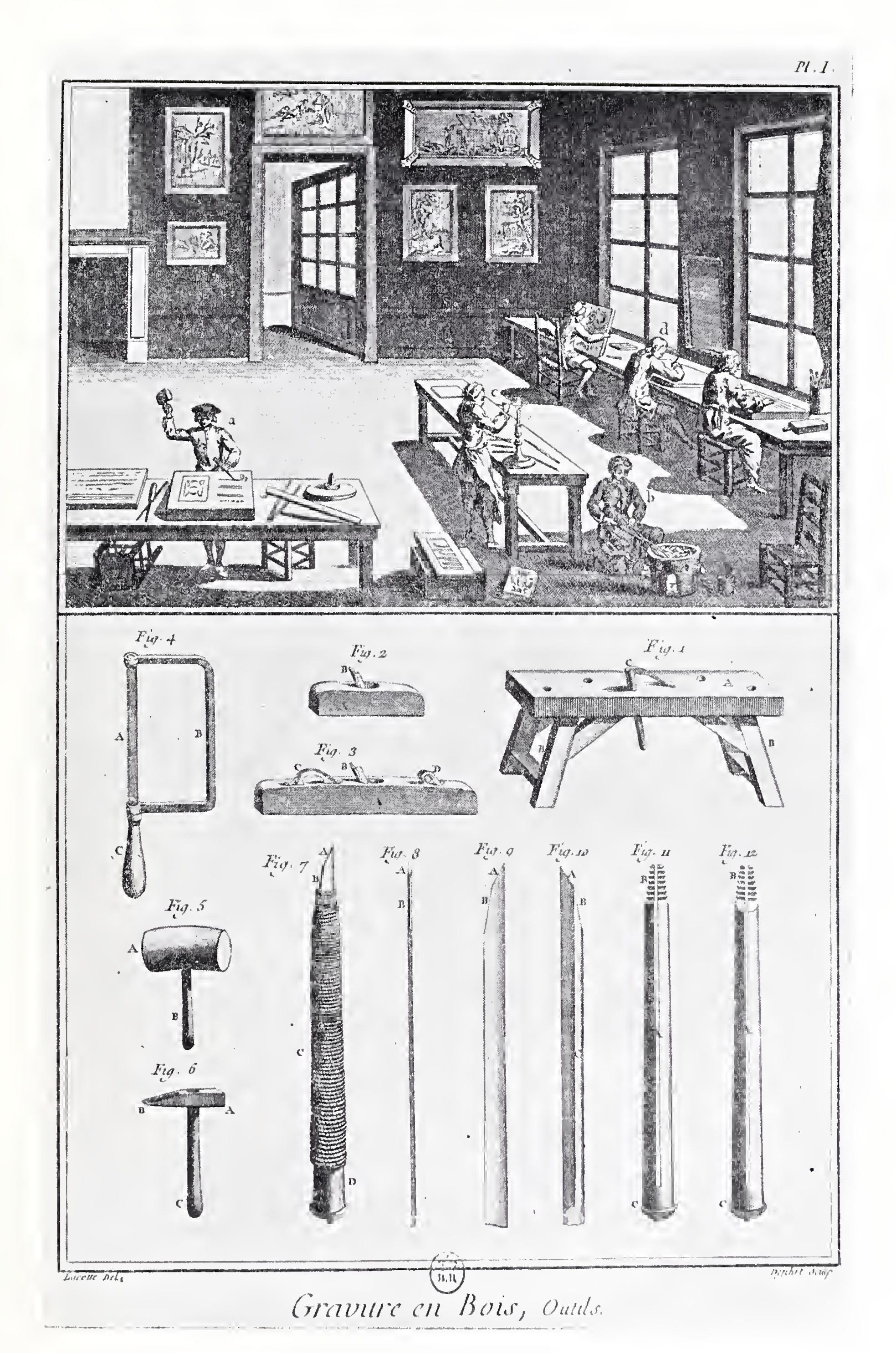


PLANCHE TIRÉE DE L'ENCYCLOPÉDIE.
7. Pointe emmanchée — 8, 9, 10, Lames. — 11, 12 Manches.

Pl. 24 (voyez p. 67)

souvent la fibre du bois, qui la faisait dévier en l'exposant à égrener la taille, offrait une difficulté qui ne pouvait être surmontée que par une grande adresse, une extrême attention et une perte de temps très importante. »

La pointe à graver en bois.

Ces quelques lignes suffisent pour nous dispenser de suivre dans tous leurs détails les explications minutieuses de Jean-Michel Papillon, qui ne consacre pas moins de vingt-quatre pages à la façon d'emmancher et d'aiguiser une *pointe* de graveur en bois.

Cet instrument n'est en somme qu'un petit canif; le graveur doit avoir un assortiment de pointes et Papillon lui recommande, pour en faire les lames, de prendre des morceaux de ressorts de montres ou de pendules, de quatre pouces de long. L'acier doit être détrempé, dressé, dégrossi à la meule comme une lame de couteau; le *tranchant* doit être rectiligne, le bout de la lame est aiguisé de façon à former avec ce tranchant un angle de 20 à 45 degrés. Cette lame, une fois terminée, retrempée et légèrement recuite, peut être emmanchée, comme une pointe de graveur en taille-douce, dans une longue virole garnie de cire d'Espagne, mais le manche le plus usité ressemble à un gros crayon fendu, dans la plus grande partie de sa longueur, par un trait de scie; une fois la lame placée dans cette fente, on la fixe en enroulant autour du manche une ficelle bien serrée.

Fermoirs, gouges, racloirs.

L'outillage du graveur en bois se complète par un jeu de petits ciseaux qu'on appelle *fermoirs* et de *gouges* de différents calibres, par des *entailles* ou plateaux de bois évidés de telle façon que l'on puisse dans l'encoche caler avec des coins les blocs de bois de petit format, par des *trusquins* dont on se sert pour tracer

les filets et les parallèles, par des *racloirs*. Le racloir sert à polir la surface d'un bois et à baisser le niveau d'un bois gravé en cas de besoin ; une lame de racloir doit être parfaitement rectiligne, « elle s'aiguise, dit Papillon, sur son épaisseur et sans biseau, le plus vif et le plus droit qu'il est possible », en d'autres termes c'est une plaque d'acier qui doit avoir une tranche à angle droit, elle est emmanchée dans une tringle de bois, garnie d'une rainure, et elle doit être bien horizontale lorsqu'on manie l'instrument.

Papillon conseille aux curieux de faire faire en bois d'olivier, d'ébène, «de palissante», d'amaranthe, de violette, avec des viroles d'argent, les manches des outils, les entailles, coins, trusquins, règles, etc., « moyennant trois ou quatre pistoles, on aura tout cet assortiment propre et de bon goût qui durera toute la vie ».

En bon ouvrier, Papillon a la coquetterie de ses outils et cela se voit encore mieux au dédain avec lequel il parle de l'outillage sommaire, grossier, de ces pauvres diables « bateurs de semelle » qui vont trimant de province en province en quête d'une vignette à graver pour quelque mandement de carême.

Ces graveurs ambulants du XVIIIe siècle ne descendent-ils pas des colporteurs du XVe, véritables précurseurs, dont le matériel simplifié comprenait parfois des images de saints, gravées sur bois, avec un jeu de têtes interchangeables ?

Essais de bois gravés en teinte et de bois debout.

Papillon a deviné la gravure de teinte :

« Au lieu, dit-il, de passer un temps considérable à hacher les ombres avec la plume, comme on faisait autrefois, je me suis appliqué à me perfectionner à graver des tailles de toutes façons sans qu'elles soient dessinées, en sorte que je me contente de donner, sur le bois même, un coup de lavis avec l'encre de la Chine, et, ayant mes tailles dans la tête, je les dispose en gravant

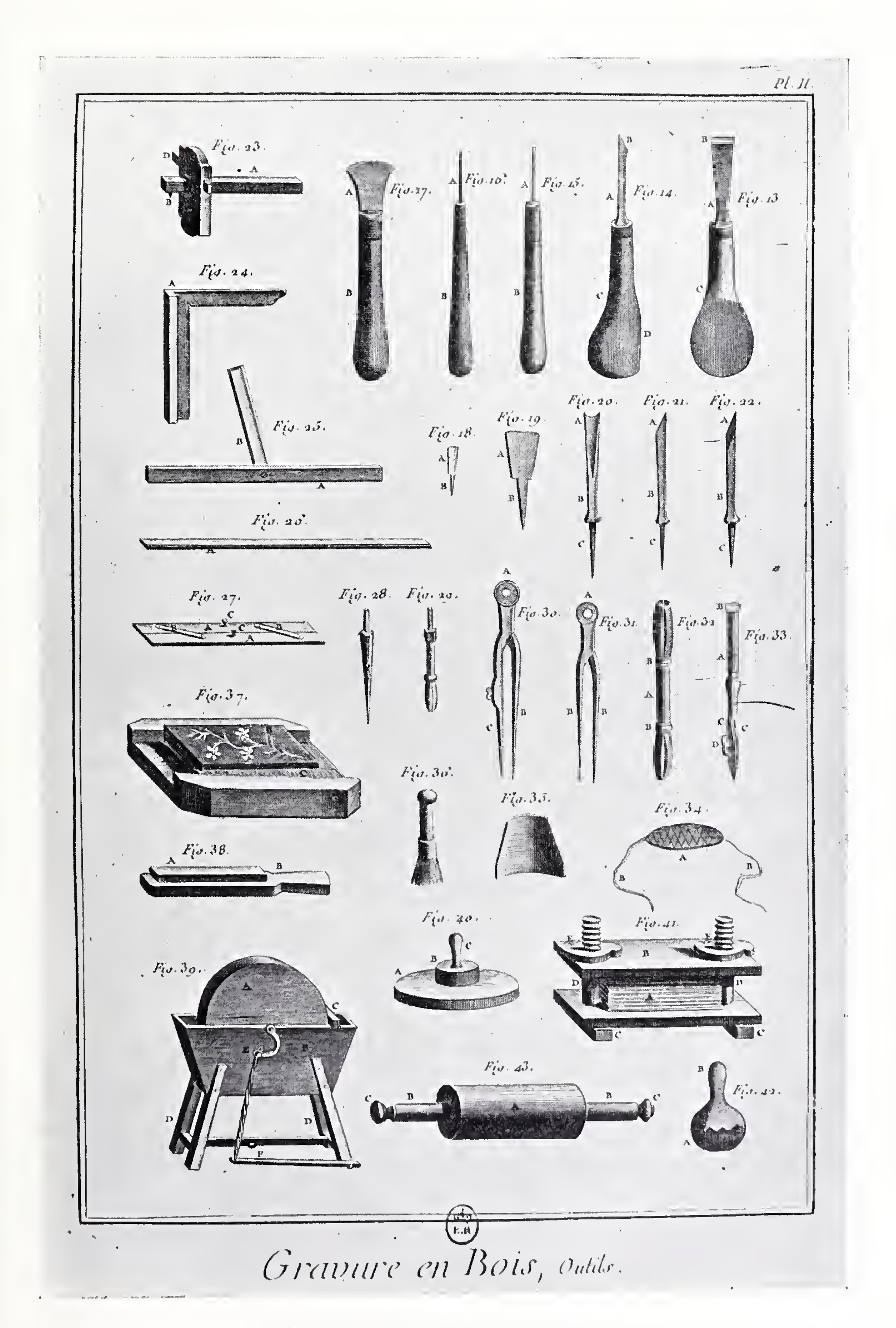


PLANCHE TIRÉE DE L'ENCYCLOPÉDIE.

13, 17, Fermoirs. — 18, 20, Gouges. — 23, Trusquin. — 37, Entailles.

Pl. 25 (*voyez p. 67 et suiv.*).

avec ma pointe selon l'effet qu'elles doivent produire pour former les ombres de mes gravures. »

Mais il a déclaré impossible la gravure sur bois debout. Là-dessus il est péremptoire, tel Napoléon refusant d'écouter Dreyse, l'inventeur du fusil à aiguille, ou Thiers se moquant des chemins de fer.

« J'ai trouvé, dit-il (t. II, p. 224), dans la nouvelle édition du dictionnaire de Richelet, de 1732, publié par la Compagnie d'Amsterdam, qu'on a mis au mot gravure ces autres mots : *art de graver sur le bois avec le burin* (et Papillon souligne avec indignation) ; ainsi, on le confond avec la gravure du métal et du cuivre, ce qui prouve bien que cet art et la manière de le pratiquer comme il faut est presque inconnu dans ce pays-là. »

« Il y a quelques années, dit-il plus loin (p. 226), qu'un étranger parut à Paris qui gravoit avec le burin sur le bois debout, il prétendoit avancer beaucoup par cet artifice; mais cet homme raisonnoit sans principe et sans art, il ignorait que le bois debout ne peut se graver proprement avec tel outil que ce puisse être, etc., etc. »

Cet « étranger », auquel Papillon ne veut pas faire l'honneur de le nommer, s'appelait Foy, ses essais remontent à 1760; son idée a révolutionné l'art du livre au XIX[e] siècle et fait entrer le journal illustré dans le domaine de la pratique.

Reprise en Angleterre par Thomas Bewick, qui remportait en 1775 le grand prix attribué par la Société des Arts de Londres à la meilleure gravure en bois, cette méthode nous revint avec Thompson que Didot sut attirer à Paris et qui contribua à former, en commençant par Brévière, Best et Porret, les graveurs sur bois français du XIX[e] siècle.

Les camaïeux.

Les meilleures gravures en bois françaises du XVIII[e] siècle sont très certainement les camaïeux exécutés par Nicolas Le Sueur, sous les auspices du comte de Caylus et de Mariette, pour

fac-similer des dessins de maîtres, notamment ceux du cabinet Crozat.

On sait que la *gravure en camaïeu*, inventée vers la fin du XVe siècle pour imiter le dessin au lavis, se fait au moyen de plusieurs bois gravés dont on repère les impressions.

Il faut autant de planches que l'on veut employer de teintes, elles doivent être de même forme et de mêmes mesures, et on les repère, soit en leur adaptant des pointes de repérage, soit en les encastrant successivement dans un châssis qui sert de support à la feuille de papier.

Quand on a gravé la première planche, celle du trait, on en tire des épreuves que l'on reporte toutes fraîches, que l'on contre-épreuve, sur les planches de teinte.

Celles-ci doivent être traitées un peu comme des ombres chinoises et donner à l'impression de grands tons plats ; c'est le bois de poirier qui convient le mieux à ce genre de travail.

Le graveur a soin d'indiquer au pinceau sur chaque planche l'emplacement de la teinte et il champlève le reste.

En supposant, par exemple, qu'il s'agisse de reproduire en camaïeu un dessin à la plume sur papier bleu rehaussé de gouache et d'un ton de lavis, il faudra trois planches : une pour le trait de plume qui sera contre-épreuvé sur chaque planche de teinte;

Une pour le ton de lavis;

Une pour le fond bleu du dessin; sur cette dernière planche, le graveur n'aura d'autre chose à champlever que l'emplacement des touches de gouache, dont il obtiendra l'effet dans son épreuve par le blanc du papier.

Les camaïeux de Nicolas Le Sueur portent souvent la signature suivante :

Gravé à l'eau-forte par M. le C... de C... (comte de Caylus) et *en bois, sous sa direction, par Nicolas Le Sueur.*

Le trait des planches était gravé à l'eau-forte par Caylus, Robert ou Cochin, et les teintes seules étaient exécutées par Le Sueur.



CAMAÏEU.

Obtenu par la combinaison d'un trait à l'eau-forte, gravé par le comte de Caylus et de deux planches de bois gravées par N. Le Sueur.

Pl. 26 (*voyez p. 69 et suiv.*).

Cette combinaison de la taille-douce et de la typographie avait été imaginée au XVIe siècle par le Parmesan et il est évident que le trait à l'eau-forte, exécuté au bout de la pointe, a plus de souplesse qu'un trait ménagé dans le bois.

La gravure en camaïeu a été appliquée en grand à l'industrie des *étoffes imprimées* et des *papiers peints,* ce sont deux spécialités fort intéressantes dont nous n'avons point à parler ici. Nous nous contenterons de citer, comme types d'images de cet ordre, les grands *portraits de Franklin et de Rousseau*, traités en camaïeu, et les très beaux spécimens de papiers de tenture de la fin du XVIIIe siècle, exposés en 1913 à l'Union centrale des Arts décoratifs.

Les Papillon et les graveurs en bois du XVIIIe siècle.

En somme, ce sont les applications industrielles de la gravure en bois qui ont surtout de l'importance au XVIIIe siècle; Papillon lui-même déclare avec mélancolie : « le plus grand nombre des gravures en bois dont on se sert aujourd'hui fait peu d'honneur à notre art, parce qu'elles sont très imparfaites ». Les siennes propres n'ont pas tout à fait l'importance qu'il croit et elles ne dépassent guère l'honnête moyenne de la gravure d'armoiries; c'était d'ailleurs la spécialité de son aïeul, Jean Papillon, qui se ruina à Rouen dans une entreprise de billets d'enterrement, et celle de son père (né à Saint-Quentin en 1661, mort à Paris en 1723) « qui a surpassé tous ses contemporains dans la correction et la propreté des armes d'évêques. Les prélats l'estimaient beaucoup... ». C'est à ce Jean Papillon que l'on doit, paraît-il, l'invention des papiers de tapisserie « qu'il commença à mettre en vogue environ l'an 1688 et qu'il sçavoit poser avec goût, beaucoup d'art et de propreté ».

Jean-Michel, l'auteur du *Traité historique et pratique de la gravure en bois* (né à Paris en 1698, mort en 1776), a l'amour de son

métier, il en parle avec compétence et minutie ; son livre gagnerait évidemment à être débarrassé de tout ce qui n'a pas trait à la technique, mais il contient beaucoup de choses excellentes et il peut être bon de signaler qu'on trouve à la fin du second volume le texte de nombreux édits, ordonnances ou arrêts relatifs à la gravure.

« A l'exception de quelques grands peintres et de sçavans amateurs des arts, dit Papillon, tout le monde se déclare pour la gravure en cuivre ; la prévention va même si loin que bien des personnes, au nom de taille-douce, croyent devoir toujours louer, et ne prennent pas seulement la peine de regarder un ouvrage lorsqu'on leur dit qu'il est gravé en bois. » Quand un homme écrit cela et qu'il passe une trentaine d'années à faire connaître de son mieux un métier si peu goûté, il mérite bien quelque sympathie, même de la part de ceux qui ont lu et approuvé cette phrase en coup de hache d'Ambroise Firmin-Didot : « Les Papillon n'avaient pas assez de mérite pour triompher du mauvais goût de leur temps ».

Les œuvres les plus connues de Papillon sont les fleurons qu'il a gravés d'après les dessins de Bachelier, pour la grande édition des *Fables de la Fontaine* illustrées par Oudry. Son confrère Le Sueur en a gravé aussi quelques-uns. Quand on aura cité Beugnet, Caron (qui a gravé *en teinte* son propre portrait in-folio), tous deux élèves de Papillon ; Panseron, élève de Le Sueur, et un autre amateur, le chevalier de Curel, dit Zapouraph, qui a dédié à Papillon, son maître, une pièce de vers sur la gravure en bois, citée intégralement par MM. Portalis et Beraldi (article Papillon), il n'y aura plus guère de noms importants à signaler pour l'histoire de la gravure en bois française au XVIIIe siècle.

Papillon, pour faire constater la qualité de ses bois, réimprime dans son traité (t. I, p. 466) le *Fleuron du Mercure* qui a déjà donné, dit-il, 456,000 épreuves. Il cite (t. I, p. 423) l'image faite pour la *Confrérie royale de la Charité de Notre-Dame de Bonne*



Fleuron pour les Fables de La Fontaine.
Gravure en bois par J.-M. Papillon, d'après J.-J. Bachelier.

Pl. 27 (*voyez p.* 72).

Délivrance, fondée en l'église Saint-Etienne des Grès, à Paris, qui avait été tirée, en 1766, à plus de 500,000 épreuves. On en connaît *trois* aujourd'hui : M. l'abbé Gaston a signalé dans son livre sur les *Confréries* ce fait qui confirme une loi générale : les images populaires à très bon marché deviennent fatalement plus rares que les estampes coûteuses, celles-ci ayant beaucoup plus de chances d'être conservées. Croit-on, par exemple, qu'il sera facile, en 1920, de se procurer un calendrier populaire de 1900 ?

Papillon parle du Chinois Hoam-gé, lettré et graveur en bois, que l'abbé Bignon avait attaché à la Bibliothèque royale pour graver les caractères chinois des : *Meditationes sinicæ* de Fourmont (Paris, 1737, in-fol.) ; c'est évidemment par cet intermédiaire qu'il a eu ses renseignements sur la technique des graveurs orientaux. Nous savons d'ailleurs par lui que les concierges avaient appris le métier et gravaient des caractères chinois à la grosse... Le livre de Papillon se termine par cette annonce véritablement modeste : « Les curieux de la collection des estampes de mes gravures, montant à quelques milliers de morceaux différents, la pourront avoir en feuilles volantes et belles épreuves pour deux louis d'or ».



LA TRADITION, LES THÉORIES ET LES PRINCIPES

Ce que les graveurs du XVIIe siècle doivent à Colbert et à Gérard Audran.

COLBERT a pris pour favoriser le développement de la gravure en France une série de mesures dont le XVIIIe siècle a pleinement bénéficié.

Par l'édit de Saint-Jean-de-Luz (1660), qui débarrassait l'art de la gravure des entraves de la maîtrise, il avait assuré l'indépendance des graveurs et facilité leur recrutement; il leur donna un débouché, presque une consécration, en fondant le Cabinet des Estampes du Roi (1667), collection-type et maison d'édition modèle où le public était mis à même d'étudier gratuitement les plus belles estampes anciennes et d'acquérir à peu de frais les épreuves des planches commandées pour le compte du Roi.



LA GRANDE CONFRAIRIE ROYALE DE LA CHARITE'

De Nôtre-Dame de Bonne-Délivrance, premiere érigée à Paris en sa Chapelle, en l'Eglise Saint Estienne des Grecs, ruë Saint Jacques.

INDULGENCES PLENIERES de remission, données & octroyées en icelle Chapelle, par nos Saints Peres les Papes Gregoire XIII. Clement VIII. Paul V. Gregoire XV. & Urbain VIII. Les Vigiles & Jours de l'Assomption, Purification, Conception, Annonciation, Nativité, Presentation Nôtre-Dame, & tous les premiers Dimanches de chacun mois de l'Année, au Salut & Procession qui se fera en la Chapelle de ladite Confrairie, aux Confreres & Sœurs bien & duëment confessez & communiez ; les jours qu'ils seront reçûs en ladite Confrairie & à l'article de la mort.

Toutes les fois que lesdits Confreres & Sœurs assisteront au Service Divin de ladite Confrairie, ou qu'ils diront en ladite Chapelle cinq fois *Pater noster. Ave Maria*, devant l'Image du Crucifix, en l'honneur des cinq Playes de Nôtre Seigneur Jesus-Christ, cent jours de Pardon. Et à ceux & celles qui accompagneront le corps d'aucun desdits Confreres quand on le portera en sepulture, cent jours de Pardon. On celebre le Service solennelle avec l'Orgue, ausdites Fêtes de la Vierge, les veilles premieres Vêpres, aux jours Matines & grandes Messes, secondes Vêpres & Salut, & tous les jours de l'Octave de la my-Aoust.

Le quinziéme jour d'Aoust, Fête de l'Assomption de la Vierge, la solennité se celebre dans ladite Chapelle, où il y a Prédication par un célebre Predicateur, & aux autres Fêtes de la Vierge, qui se continuë durant tous les jours de l'Octave. Le jour de S. Barthelemy on fait la Procession avec les Reliques, en quelque Eglise où se fait aussi la Predication par le même Predicateur. On fait pareillement le Service solennelle avec l'Orgue aux bonnes Fêtes de l'Année & tous les Dimanches, les Jeudis & les jours de Patrons de ladite Confrairie ; sçavoir les jours de S. Jean-Baptiste, S. Pierre, S. Roch, S. Estienne, S. Denis, S. Sebastien, Ste. Geneviéve & Ste. Barbe. On dit la Passion de Nôtre Seigneur tous les Dimanches & les Jeudis. Lesdits jours de Dimanches on fait l'Eau-Benîte à sept heures en Esté, & en Hyver à huit. On celebre le Salut les Dimanches & les Fêtes ; & tous les Jeudis de l'Année, & durant l'Octave de la Fête-Dieu, se dit le Salut du S. Sacrement : Les premiers Jeudis des mois, on fait la Procession du Trés-saint Sacrement, où est porté le Dais par deux Confreres ; & tous les Vendredis on chante *Stabat* avec les Oraisons ; & quand quelqu'un des Confreres est decedé, on luy porte le Poile & la Croix par des Clercs de ladite Confrairie, sans donner aucuns deniers ausdits Clercs, qu'à volonté. On fait un Service pour lesdits Confreres, & ensuite des Messes, on dit le *Libera* & *De profundis* avec les Oraisons des Défunts & fournit icelle Confrairie de deux torches & des cierges sur l'Autel, en apportant par les heritiers pain, vin, offrandes & luminaires : Et quand il n'y a point de Service des Morts, on celebre le Lundy les Messes hautes des Trépassez, le Mardy de S. Roch, le Mercredy de S. Sebastien, le Jeudy du S. Sacrement, le Vendredy de la Croix, & le Samedy de Nôtre-Dame ; & on donne un cierge aux Confreres à la Chandeleur, aux dépens de ladite Confrairie. L'Autel de la Vierge est privilegié tous les Lundis de chaque semaine de l'Année, les jours & durant l'Octave des Trépassez.

CONFRÉRIE ROYALE DE LA CHARITÉ DE NOTRE-DAME DE BONNE-DÉLIVRANCE.

Gravure en bois dont on avait tiré plus de 500,000 épreuves en 1766.

Pl. 28 (*voyez p. 73*).

Tout cela, pour Colbert, devait représenter quelque chose comme une section dans un plan d'organisation magnifique; il lui fallait encore un homme capable de personnifier la gravure française avec ampleur : il fit revenir de Rome à Paris, sur les conseils de Lebrun, dit-on, le graveur Gérard Audran, lui donna un logement aux Gobelins, le titre de graveur du Roi, et, comprenant l'influence que pouvait avoir un maître de cette vigueur, en fit un chef d'école en lui confiant la gravure des *Batailles d'Alexandre*. Et, qu'on ne s'y trompe pas, la direction d'Audran, pour sévère qu'elle paraisse, fut émancipatrice : par un exemple imposant, il a démontré combien la gravure peut gagner à s'élever au-dessus d'une régularité compassée, calligraphique; la leçon a porté et les meilleurs graveurs du XVIIIe siècle savaient fort bien ce qu'ils lui devaient.

La tradition s'est perpétuée, d'atelier en atelier, et voici la filière qu'elle a suivie :

Nicolas-Henri Tardieu (1674-1749), élève direct de Gérard Audran, a formé Jacques-Philippe Le Bas (1707-1783) et celui-ci, qui ne parlait de « l'immortel Audran » qu'en soulevant son bonnet, fut le maître d'une pléiade qui comprend Cochin, Gaucher, Godefroy, de Launay, Le Mire, de Longueil, Moreau le jeune et bien d'autres. Par le traité de Cochin (1758) on peut se faire une idée des leçons de Le Bas et l'on voit que Cochin remonte à l'enseignement de Gérard Audran comme à une source.

C'est ainsi que bien des estampes aimables s'apparentent aux graves *Batailles d'Alexandre;* pour peu que l'on rapproche d'une préparation à l'eau-forte de Gérard Audran des préparations de Cars, de Le Bas, de Cochin ou de Moreau le jeune, on n'aura pas de peine à suivre la filiation, et l'on pourrait presque dire que, si Colbert a consolidé le patrimoine de la gravure française, Audran a constitué le fond de réserve sur lequel les graveurs du XVIIIe siècle ont vécu.

De l'atelier d'Audran à celui de Bervic.

A la fin du XVIIe siècle il semble que tout le monde en France soit fatigué du pas de parade; la cour s'ennuie, la ville cherche à se distraire, elle demande aux peintres, aux sculpteurs, aux architectes un peu moins de grandeur et l'on voit jaillir de toutes parts une fantaisie, parfois contournée, dès que la mort de Colbert (1683) et celle de Lebrun (1690) apportent quelque relâchement à l'espèce de tutelle que la puissance royale exerçait sur les arts.

Les graveurs, à part quelques ornemanistes, ont été les derniers à suivre ce mouvement qu'on résumera plus tard sous le nom d'Art de la Régence, c'est à la fin de la Régence seulement qu'ils s'y sont adaptés. Mais à ce moment toutes leurs qualités traditionnelles semblent s'épanouir dans une floraison aimable et robuste.

C'est à cette période qu'appartiennent :

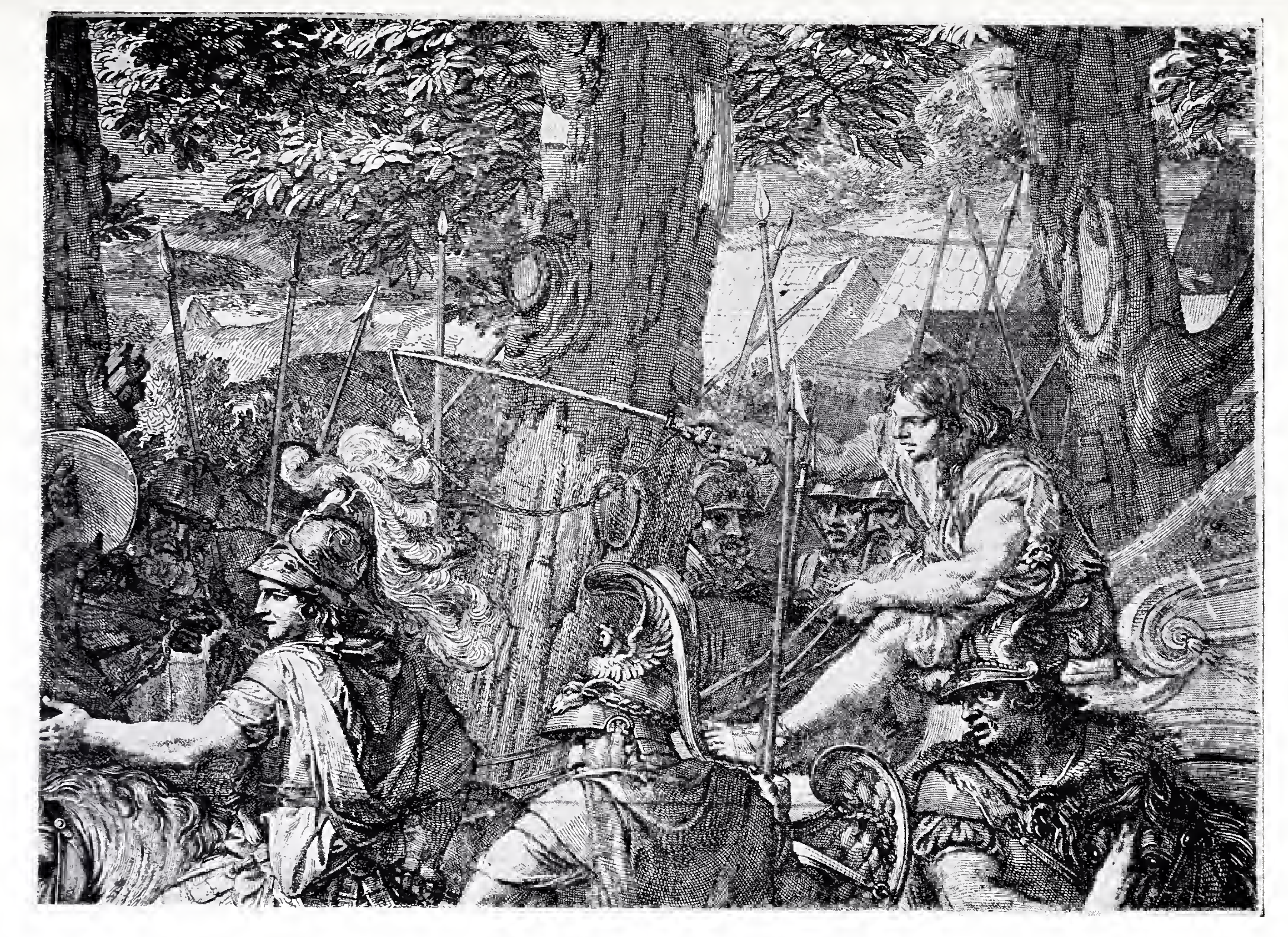
Le *portrait de Bossuet* (1723), par Pierre-Imbert Drevet, d'après Hyacinthe Rigaud;

Hercule aux pieds d'Omphale (1728), par Laurent Cars, d'après François Lemoyne;

L'Embarquement pour Cythère (1733), par Nicolas-Henri Tardieu, d'après le morceau de réception (1717) d'Antoine Watteau;

Le *Jeu du pied-de-bœuf* (1736), par Charles-Nicolas Cochin le Père, d'après François de Troy.

Il y a là un exemple de chaque genre, et l'on peut dire que jamais l'école de gravure française n'eut une meilleure tenue d'ensemble, on dirait un orchestre merveilleusement stylé. Mais on sentira bientôt que le chef d'orchestre fait défaut et une autre liste d'estampes va nous montrer graduellement comment se perd un bel ordre, comment s'appauvrit une sève généreuse.



Préparation a l'eau-forte, par Gérard Audran.

Pl. 29 (voyez p. 75

Tenons-nous-en, puisqu'il s'agit d'une école de gravure, à des estampes de reproduction et prenons-les dans un ordre de sujets qui a moins que tout autre à pâtir des théories d'école, les scènes de la vie élégante ; c'est un terrain particulièrement favorable aux graveurs du XVIII[e] siècle.

Soit, en commençant par une des estampes tout à fait remarquables que nous venons de citer :

En 1736, le *Jeu du pied-de-bœuf*, par Charles-Nicolas Cochin le Père, d'après François de Troy ;

En 1758, le *Retour du Bal* par Jacques-Firmin Beauvarlet, d'après le même de Troy ;

En 1774, le *Bal paré* par Claude Duclos, d'après Augustin de Saint-Aubin ;

En 1783, l'*Assemblée au Salon*, par François Dequevauviller, d'après Nicolas Lawreince ;

En 1788, le *Baiser à la dérobée*, par Nicolas-François Regnault, d'après Honoré Fragonard ;

En 1792, le *Contrat*, par Maurice Blot, d'après le même Fragonard.

Toutes ces estampes connues, cotées, nous montrent comment les graveurs ont versé graduellement du style dans la calligraphie, de la grâce dans la fadeur. De l'une à l'autre le métier s'amenuise et absorbe de plus en plus l'attention, ce qui n'est point le critérium d'une œuvre d'art.

Le *Jeu du pied-de-bœuf* (1736) procède de la plus belle tradition : devant cette image lumineuse, bien équilibrée, le spectateur ne songe guère à « la qualité de la taille » et le gros travail de Cochin le Père est tellement pur, tellement juste, qu'on ne le remarque point. Le doigté de l'exécutant ne paraît pas compter dans la

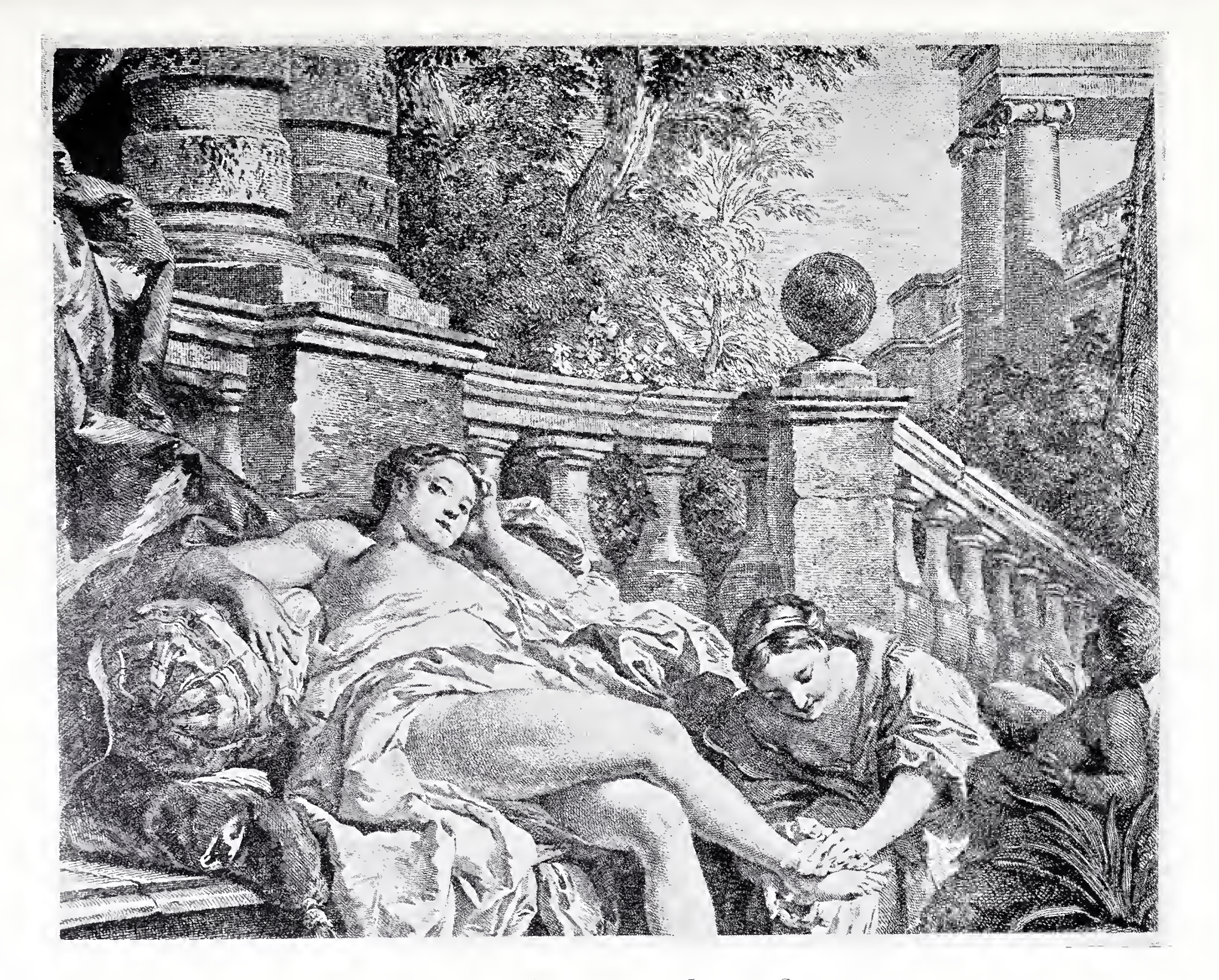
valeur de l'ensemble et cela, pour un graveur, c'est de l'art et du très grand.

Dans le *Retour du Bal* (1758), le « beau burin » de Beauvarlet force déjà trop l'attention. C'est une de ces images que d'emblée le gros public déclare très bien gravées, mais l'admiration du public pour le beau métier de graveur est peut-être du même ordre que celle qu'il a pour les équilibristes, le compliment qu'il décerne au tour de force renferme, à son insu, la critique la plus juste qu'on puisse faire de l'œuvre d'art. Dans le *Retour du Bal*, on voit un graveur formé à la bonne école évoluer vers ce que le XVIIIe siècle appelait la gravure en petit, et, dès la même année 1758, Cochin signale (Réédition du *Traité de gravure* d'Abraham Bosse, p. 86) les tendances fâcheuses de la gravure en petit.

Le *Bal paré* (1774) et son pendant le *Concert,* par Duclos, d'après Augustin de Saint-Aubin, nous montrent l'évolution accomplie, irrémédiable.

Pour les juger, il faudrait faire abstraction de la cote marchande, de la cote sentimentale, ne pas les voir à travers une page des Goncourt : peut-être ainsi remarquera-t-on qu'il faut regarder ces deux estampes comme on regarde l'illustration d'un in-octavo; pour un spectateur doué d'une bonne vue, à distance moyenne elles sont confuses, à un mètre elles sont à peu près illisibles. En tant que scènes de mœurs, ce sont des documents exquis, en tant qu'estampes, ce sont des vignettes trop grandes et elles appartiennent à une catégorie d'images sur lesquelles le plus simple est de laisser parler les critiques du temps.

Les dessins du *Concert* et du *Bal paré* figuraient au Salon de 1773; c'est en 1773, précisément, que parurent ces *Dialogues sur la Peinture*, publiés *aux dépens de l'Académie*, qui prennent si vigoureusement à partie les dessinateurs et les graveurs en petit :



Préparation a l'eau-forte, par Laurent Cars.

Pl. 30 (*voyez p. 75*)

un prélat italien, Mgr Fabretti, et un grand seigneur anglais, Milord, promènent au Salon leur bonne grâce et leur humour sous la conduite d'un marchand de tableaux, bonhomme et circonspect, le fameux M. Remi.

Milord, qui a son franc parler, exécute une charge à fond contre les dessinateurs et les graveurs en petit. Il n'épargne ni Saint-Aubin, « dont les petites vignettes ou les petits dessins, d'un trait maigre et sec, n'agrandiront pas le talent », ni Cochin, « qui a quelques jolies idées, quelques compositions heureuses, mais chez lequel le passage du petit au grand (l'agrandissement) rend tout difforme à ce point que rien, ni les plans, ni les raccourcis, ni les effets, n'y soutient cette pierre de touche et qui d'ailleurs, avec ce seul talent de dessiner en petit, ne sait pas donner à chaque figure son caractère propre; elles se ressemblent toutes par là, ainsi que les formes... ».

Et Milord formule à sa façon le principe que Cochin a répété plus d'une fois dans la réédition du *Traité de gravure* d'Abraham Bosse :

« Tout ce qui n'est pas dessin et sentiment en gravure n'est qu'un mérite superficiel. Que vos modernes cherchent donc plus à sentir qu'à polir et qu'ils ne croyent pas se dédommager du rendu par la petite exactitude et le froid ménagement des tailles. » Milord a mis le doigt sur la plaie et son plaidoyer serait complet s'il faisait un peu le procès de la clientèle qui s'attache plus à la calligraphie qu'au style. Voici comment il conclut :

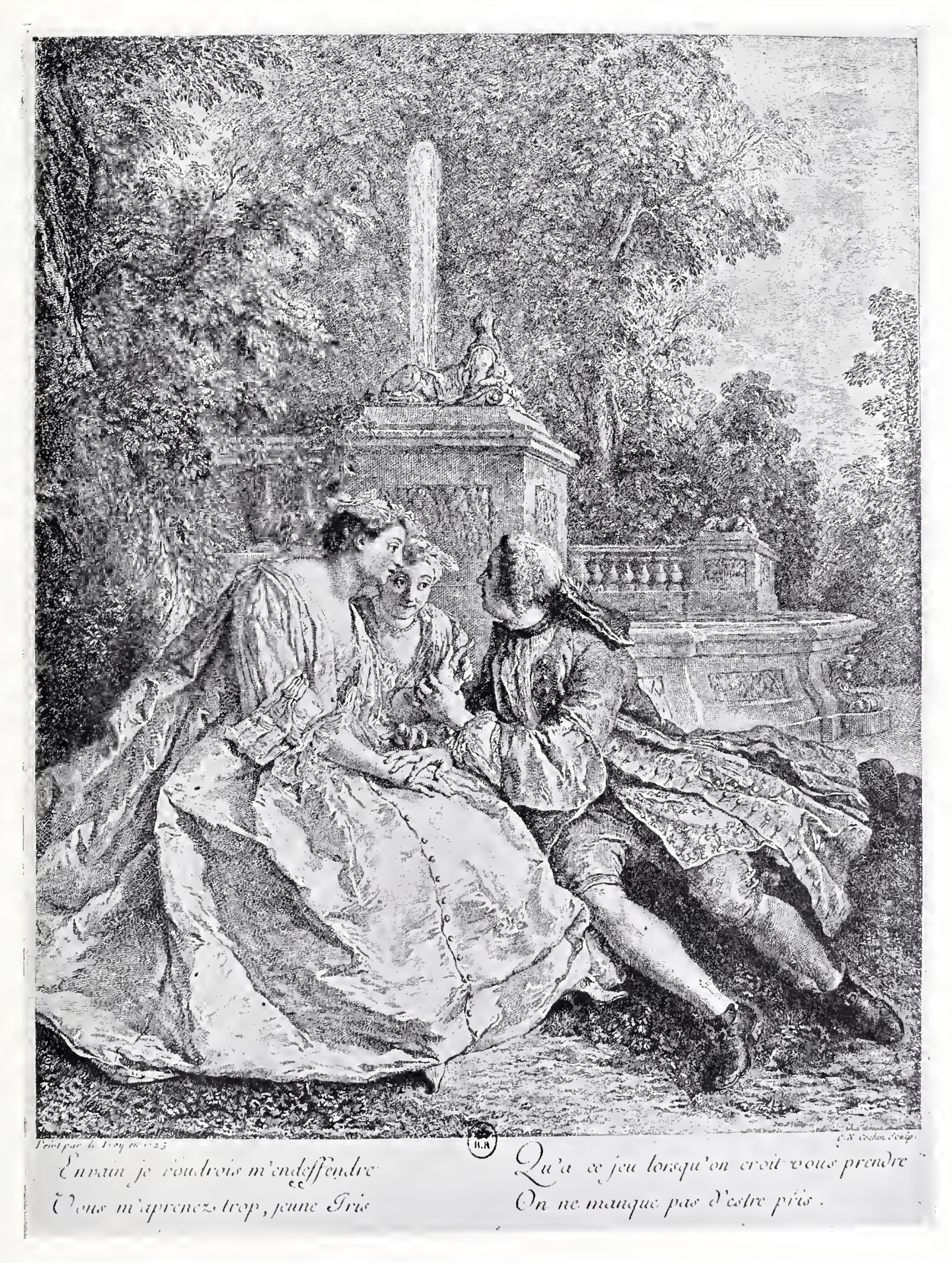
« Pour abréger, faisons un ballot de tout ça, deux paquets des graveurs et des dessinateurs. Les premiers n'ont que de la main des hachures et du poli, et les autres un peu d'agrément et quelque goût. »

Deux ans plus tard (août 1775), le «Mercure de France» reprend le même thème en publiant les *Notes historiques sur la gravure et les graveurs*, tirées du portefeuille d'un amateur (Caylus? Mariette?), sur lesquelles nous aurons à revenir.

L'*Assemblée au Salon* (1783), par Dequevauviller, d'après Lavreince, est encore un spécimen célèbre de la gravure en petit. C'est une de ces œuvres que le public juge moins sur elles-mêmes que sur les souvenirs qu'elles évoquent. Et ce qu'elles évoquent, ce n'est point seulement le crépuscule d'une société, c'est aussi le conte d'Alfred de Musset, le roman de Gérard de Nerval, la phrase de Théophile Gautier, le mot de Goncourt. Que de gens parlent du XVIIIe siècle avec des souvenirs romantiques! Je ne suis pas le premier à le dire, mais je serais le dernier à le leur reprocher, même après avoir écrit que l'*Assemblée au Salon* est une estampe assez pauvre en elle-même, sans une échappée, sans un accent, sans un sacrifice, et que le graveur y déploie une amabilité compassée, fatigante comme un sourire professionnel.

Continuons, dans la série des scènes de mœurs, à remuer ces feuilles légères que l'automne de 1792 semble avoir balayées d'un seul coup. Nous sommes à l'heure où la réaction classique, préparée depuis longtemps par un groupe d'artistes et d'archéologues, mais personnifiée par David, s'affirme avec éclat. Le tableau du *Serment des Horaces*, au Salon de 1785, marque la fin d'une ère de facilité; le mot d'ordre maintenant, c'est la glorification de l'effort, et l'estampe de mœurs, la vignette elle-mème vont s'y conformer.

Vers 1780, le public est un peu fatigué de la gravure en petit et, dans le monde des graveurs, on voit se préciser deux tendances: les uns (c'est le groupe des graveurs au pointillé, au lavis, en couleurs) remplacent la taille par une teinte et la suppriment au lieu de la rapetisser indéfiniment, mais font-ils de la réaction ou de la surenchère? On peut se poser la question, même en regardant, parmi les images en noir, le *Baiser à la dérobée* (1788), gravé par Nicolas-François Regnault, d'après Fragonard, et, parmi les images en couleurs, l'*Aveu difficile* (1787), par Janinet, d'après



LE JEU DU PIED-DE-BŒUF.
Gravé d'après F. de Troy par C.-N. Cochin, le père, 1736.

Pl. 31 (voyez p. 77).

Lavreince, qui caractérisent assez bien cette catégorie de graveurs reproducteurs.

Les autres réagissent en burinistes, et les peintres de genre leur font pour ainsi dire une invite; c'est le moment en effet où sévit « cette mode froide et mauvaise, si en faveur à la fin du siècle dans l'école appauvrie, dit Edmond de Goncourt, l'imitation des petits maîtres hollandais ». Fragonard lui-même y sacrifie, c'est la robe de satin blanc de Terburg que l'on retrouve dans le *Contrat* (1792) et Maurice Blot, qui avait traité le *Verrou* (1784) d'un burin moins impitoyable, la grave comme un miroir.

En fin de compte, ce parti l'emportera; c'est le dernier terme de l'évolution et la gravure française du XVIIIe siècle a son David en la personne de Bervic, buriniste prédestiné.

Dès 1784, Bervic, encouragé par le comte d'Angiviller, qui lui commande le *Portrait en pied de Louis XVI*, d'après Callet, et lui donne un logement au Louvre, prend officiellement pour ainsi dire la suite des Drevet. Voici comment M. d'Angiviller s'exprime à son sujet dans une lettre adressée le 6 décembre 1784 à Pierre, premier peintre du Roi :

« Le grand genre de la gravure, Monsieur, étant au moment actuel dans un état de décadence qui exige des encouragements pour ceux qui s'y livrent, j'ai cru devoir profiter à cet effet de l'occasion de la vacance du logement de M. Lépicier. M. Bervic s'étant donc annoncé à l'Académie avec une distinction en ce genre qui autorise à fonder sur lui de grandes espérances, j'ai mis cette considération sous les yeux de Sa Majesté, qui a jugé à propos de disposer en sa faveur du logement vacant. Vous connoissés d'ailleurs mes vues sur cet artiste... »

En 1792, pendant que meurt de Launay, le graveur de l'*Escarpolette*, et que Debucourt publie cette grande *Promenade publique* où l'esprit du XVIIIe siècle pétille comme dans une dernière

fusée, Bervic reçoit le grand prix d'encouragement pour la gravure. L'heure n'est guère à la joie ni aux estampes aimables et tous les graveurs se trouvent désemparés, ruinés; mais Bervic traverse la crise indemne.

En 1798, son *Éducation d'Achille,* d'après J.-B. Regnault, lui vaut un succès analogue, toutes proportions gardées, à celui du *Serment des Horaces*, au Salon de 1785, et l'Histoire de la gravure française au XVIIIe siècle s'achève sur le chapitre de son pontificat.

Gravure libre et gravure rangée. L'eau-forte et le burin, leurs rôles d'après C.-N. Cochin.

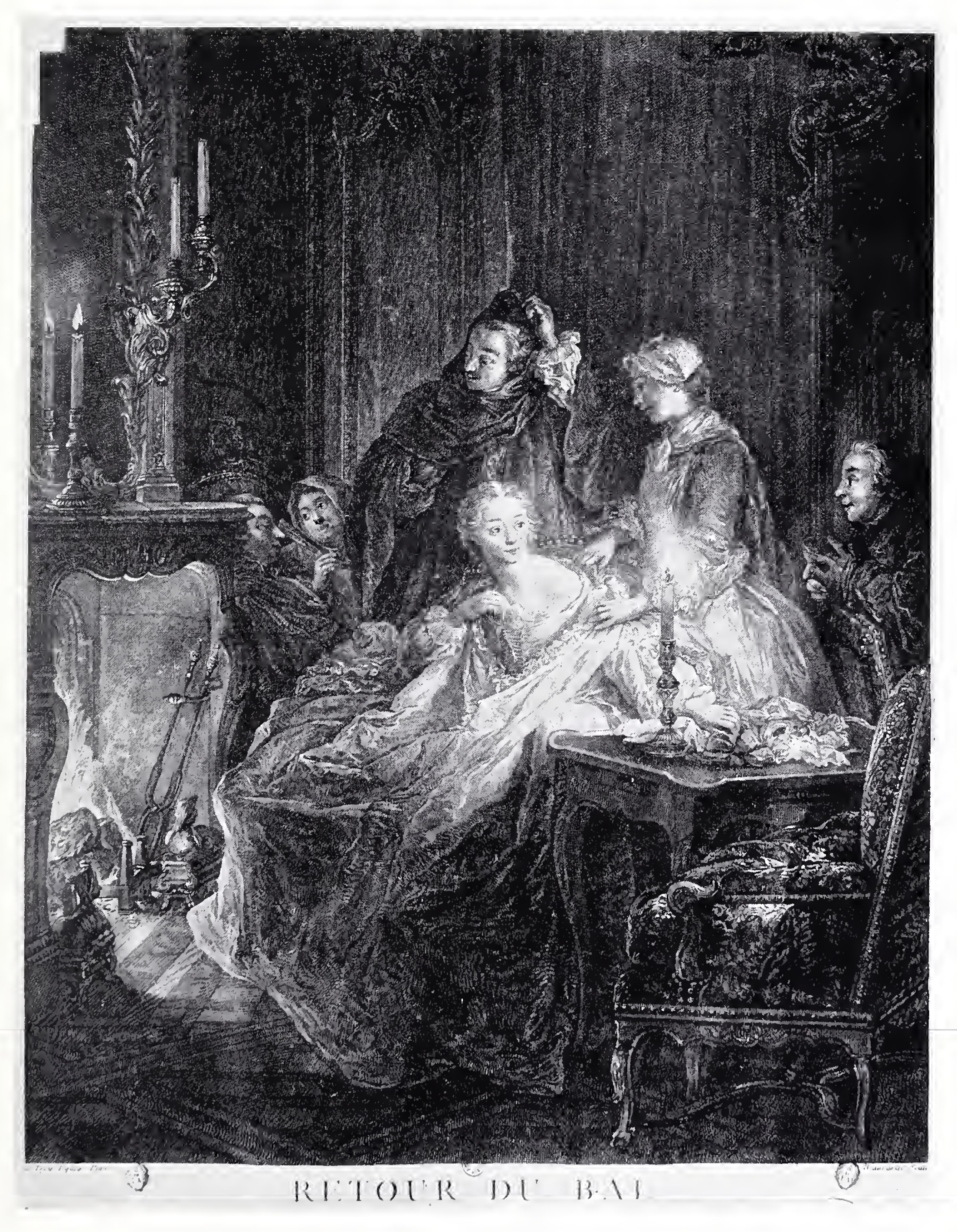
Bervic aura canalisé pour les graveurs du XIXe siècle un des deux grands courants partis de l'atelier de Gérard Audran.

Le premier, fleuve magnifique dont le cours a fini par s'ensabler, entraînait les partisans d'une gravure libre où le travail initial de l'eau-forte joue le rôle expressif.

Le second, plus calme, a porté les burinistes, partisans de « la gravure rangée », comme on disait au XVIIIe siècle, à commencer par Pierre Drevet, élève de Gérard Audran, mais continuateur d'Edelinck et de Nanteuil.

La gravure libre eut pour foyer d'enseignement principal l'atelier de Le Bas, la gravure rangée, l'atelier de Wille, maître de l'outil plutôt que du style et professeur de Bervic.

Cochin, dans sa préface au *Traité de gravure* d'Abraham Bosse (édition de 1758), a fort bien caractérisé le rôle de chaque méthode et ses qualités propres; là, c'est moins le praticien que l'artiste qui parle et il le fait en termes excellents : « Si le burin, dit-il, termine et perfectionne l'eau-forte, il en reçoit aussi beaucoup de



LE RETOUR DU BAL
Gravé d'après F. de Troy, par J.-F. Beauvarlet, 1758.

Pl. 32 (voyez p. 78).

mérite et de goût; elle lui donne une âme qu'il n'avoit point ou du moins qu'il n'auroit que très difficilement sans elle : elle lui dessine ses contours avec sûreté et esprit, elle lui ébauche ses ombres avec un goût méplat et varié suivant les divers caractères des sujets, comme terrains, pierres, paysages ou étoffes de différente épaisseur, ce que le burin ne fait qu'avec une égalité soit de ton, soit de couleur qui ne satisfait pas si bien... aussi est-il certain qu'avant l'invention de l'eau-forte, il manquait quelque chose à la gravure, surtout pour bien rendre les tableaux d'histoire lorsqu'ils sont peints avec facilité et hardiesse.

» On peut en donner pour exemple les morceaux d'histoire gravés par P. Drevet le fils, qui sont admirables pour la finesse et la beauté du travail, mais beaucoup trop finis pour la gravure de l'histoire, ce qui fait dire aux gens de goût que c'est un beau travail mais très déplacé et qui ne sert qu'à faire paraître les figures comme si elles étaient de bronze, on peut voir aussi la *Famille de Darius* gravée par Edelinck dont la gravure, quoique parfaite pour le burin, est beaucoup moins convenable dans un pareil morceau que celle de Gérard Audran... »

Vers 1737, l'Académie, dit Gaucher, avait agité la question de savoir s'il était possible d'imiter avec le burin le goût et la touche pittoresque de l'eau-forte.

Nicolas-Gabriel Dupuis essaya de résoudre le problème en gravant d'après Carle Van Loo : *Enée sauvant son père Anchise,* qu'il dédia à Mme de Jullienne.

Cochin n'a pas cru devoir rappeler cette tentative et il écrit :

« Laissons donc le burin briller dans l'exécution des portraits où l'eau-forte n'est pas si heureuse et réservons-la pour les morceaux d'histoire où elle répand plus de goût et de facilité et pour le petit à qui elle donne un esprit et un caractère de dessin que le burin auroit bien de la peine à imiter. »

Les portraits, dit Cochin, demandent à être faits au burin « quel que soit le mérite des portraits avancés à l'eau-forte comme

ceux de Morin, Suiderhoof et autres, néanmoins ceux de Nanteuil, Edelinck et Drevet sont les chefs-d'œuvre les plus estimés en ce genre : la raison de cette préférence vient de la façon différente dont on peint l'histoire et le portrait.

» Dans l'histoire, on supprime toutes les petites parties pour ne s'attacher qu'aux grandes et l'on peint sans s'arrêter à des détails peu importants, le peintre entièrement maître de son sujet et n'ayant point d'objet particulier en vue qui puisse l'attacher seulement n'est occupé que du soin de former des traits grands et hardis qui puissent concourir à l'intelligence générale du sujet.

» Le portrait se peint à la vérité suivant les mêmes principes, mais avec cette différence que l'exactitude avec laquelle le peintre suit le modèle qu'il a devant les yeux l'oblige à rendre avec le plus grand soin tout ce qu'il découvre dans la nature, jusqu'aux moindres choses... ayant fini la tête avec une si grande précision, il est obligé de terminer le reste à proportion, sans cela il ne paroîtroit qu'une ébauche à proportion de la tête.

» C'est ce fini, et cette exécution précise, qui est parfaitement bien rendu par la propreté du burin; au lieu que le pinceau libre de l'histoire est mieux rendu par la facilité de la pointe à l'eau-forte. »

Tout cela est clair à souhait et l'on ne peut demander une meilleure déclaration de principes. Comme le secrétaire perpétuel de l'Académie de peinture n'ignore peut-être pas qu'il a, lui aussi, « un joli brin de plume à son crayon » et que, d'autre part, il est grand amateur d'allégorie, il termine par ces deux couplets :

« La gravure au burin peut se comparer à une dame d'une taille et d'une beauté régulières, dont les vêtements sont d'une étoffe riche et précieuse, et dont l'art et l'arrangement font valoir jusqu'aux moindres charmes, qui possède en un mot les appas les plus séduisans : mais son front majestueux est toujours armé du sérieux le plus sévère. Par combien de veilles et de soins rebutans ne fait-elle pas acheter le bonheur de posséder ses bonnes grâces ?

Le Concert.
A Madame la Comtesse de Saint Brisson
Par son très humble et très Obéissant Serviteur Duclos.

Le Concert

Gravé d'après Augustin de Saint-Aubin, par Claude Duclos, 1774.

Pl. 33 (voyez p. 78).

Le chemin qui conduit vers elle est semé de ronces et d'épines et l'on ne peut y parvenir qu'après avoir parcouru une longue et pénible carrière.

» La gravure à l'eau-forte au contraire est une coquette jeune et charmante, naturelle et sans affectation en apparence, mais qui n'en sait pas moins tirer parti de tous ses appas. La simplicité de ses habillements est un négligé plein d'art, qui ne découvre qu'à propos ce qu'elle a de plus attrayant. Toujours affable et d'un accès facile, ses aimables caprices amusent ceux qui la recherchent et leur donnent un avant-goût du plaisir de partager ses faveurs. Elle semble faciliter la route qui conduit vers elle, et si l'on rencontre quelques épines, les pointes en sont émoussées par les fleurs qu'elle a soin de semer sur son passage : enfin elle sçait s'accommoder à l'humeur et aux différents goûts de ses courtisans et quoique sa véritable possession soit aussi rare et aussi difficile que celle de sa sœur, elle a cependant le talent d'entretenir tous ceux qui la suivent dans l'idée flatteuse d'être du nombre de ses favoris. »

Théorie de la gravure en grand et de la gravure en petit.

Les principes de la gravure à l'eau-forte.

Ces principes, Cochin les a formulés en neuf chapitres intercalés dans le *Traité de gravure* d'Abraham Bosse (édition de 1758). Le livre est assez rare et lorsque de jeunes graveurs, curieux d'une recette ancienne, le consultent, ce sont ces chapitres-là dont ils remettent volontiers la lecture à plus tard. C'est là cependant que se trouvent les choses qu'il est le plus important de savoir, et Cochin donne avec beaucoup de bon sens et de clarté des notions communes aux bons graveurs de tous les pays et de tous les temps.

Il a déjà déclaré « qu'on ne doit point regarder les excellents graveurs comme de simples copistes, ce sont plutôt des traducteurs qui font passer les beautés d'une langue très riche dans une autre qui l'est moins à la vérité et qui offre des difficultés, mais qui offre des équivalents inspirés par le génie et par le goût ». Cette langue, il nous en a donné la grammaire en complétant le formulaire primitif d'Abraham Bosse, il nous initie maintenant au style qu'on enseignait dans les ateliers de Tardieu, de Cars et de Le Bas. Son idéal, c'est de faire une gravure calme, claire, grasse, ce sont les qualités auxquelles il revient à chaque instant dans les chapitres où il a voulu formuler son esthétique.

C'est un peu le catéchisme des graveurs du XVIIIe siècle dont nous allons citer les articles essentiels.

Cochin commence par indiquer une direction générale : « La gravure, dit-il, diffère du dessin en ce que dans celui-ci on commence par préparer des ombres douces et frapper ensuite des touches par-dessus. Au lieu que, dans la gravure, on met les touches d'abord, après quoi on les accompagne d'ombres ».

Les contours.

Comme il faut, ajoute-t-il presque aussitôt, avoir toujours dans l'esprit de chercher la manière la plus grasse qu'il soit possible :

« Il n'est point nécessaire de dessiner partout à la pointe le trait de ce qu'on veut graver avant que de l'ombrer. On peut tracer par petites parties, à mesure qu'il en est besoin, pour y placer les ombres en marquant les principales touches, et ensuite dessiner le côté du jour avec une pointe très fine, ou même avec de petits points si ce sont des chairs, ne formant de traits que dans les endroits qui doivent être un peu ressentis. Il faut aussi accompagner ces traits de quelques points si c'est de la chair, soit de quelques traits si ce sont des draperies, afin qu'ils ne soient point maigres et secs étant tout seuls.

L'Assemblée au Salon.

Gravé d'après N. Lavreince, par Fr. Dequevauviller, 1783.

Pl. 34 (*voyez* *p.* 80).

Les touches et les ombres.

» Il faut avoir soin dans les touches d'une ombre que les taches du milieu d'une touche soient plus appuyées que celles des extrémités. La gravure pouvant être regardée comme une façon de peindre ou de dessiner avec des hachures, la meilleure manière et la plus naturelle de prendre ses tailles est d'imiter la touche du pinceau si c'est un tableau que l'on grave. Si c'est un dessin, il faut les prendre dans le sens dont on hacheroit si on le copioit au crayon.

» On doit observer de faire la première taille forte, nourrie, serrée, la seconde un peu plus déliée et plus écartée. La première taille ne doit point être roide, elle est pour former; la seconde est en quelque sorte pour peindre et interrompre la première; et la troisième pour salir et sacrifier certaines choses, elle sert aussi pour empâter les ombres fortes qui sans cela pourroient être d'une propreté trop sèche. On ne met guère ou point du tout de troisième à l'eau-forte parce qu'il faut laisser quelque chose à faire au burin afin que l'estampe devienne d'une couleur agréable.

» Dans le travail des chairs il faut éviter les hachures carrées, qui ne sont bonnes que pour le bois ou la pierre et ne pas faire de losanges trop aigus, parce que les angles où ils se joignent deviendroient trop noirs, l'eau-forte y agissant plus qu'ailleurs.

» Les draperies doivent être gravées suivant les mêmes principes : il faut prendre les tailles de manière qu'elles en dessinent bien les plis et, pour cet effet, ne point se gêner pour continuer une taille qui avoit servi à bien former une chose, lorsqu'elle n'est pas si propre à bien rendre la suivante; il vaut beaucoup mieux la quitter et en prendre une autre plus convenable, observant néanmoins qu'elles puissent se servir de seconde l'une à l'autre ou tout au moins de troisième. Si elle peut produire heureusement

une seconde on peut la passer par-dessus l'autre avec une pointe plus fine; si elle n'est propre qu'à une troisième, il faut laisser au burin le soin de l'allonger et de la perdre doucement parmi les autres.

» Enfin, il ne faut rien dans ce genre de gravure qui sente l'esclavage; cette continuation de la même taille n'est d'usage que dans les ouvrages purement au burin et encore n'y est-elle pas fort nécessaire.

Les demi-teintes.

» Après avoir arrêté fermement la fin des ombres et d'une façon un peu tranchée, on arrangera les tailles qui doivent faire les demi-teintes avec une pointe plus fine, observant de ne mettre que fort peu d'ouvrage, ou du moins très tendre, dans les masses de lumière.

» Il n'est pas nécessaire, dans les demi-teintes, de joindre, dès l'eau-forte, les tailles qui sont susceptibles de liaison; il vaut mieux réserver cela pour le burin qui les unira mieux et ne les arrondira peut-être que trop.

Les fonds.

» Une règle générale, fondée sur le bon sens et la perspective, c'est de resserrer les tailles de plus en plus suivant la dégradation des objets. C'est ce qui fait qu'on couvre ordinairement les fonds de troisièmes et même de quatrièmes, parce que cela salit le travail et le rend moins apparent à la vue. De plus, en ôtant les petits blancs qui restoient entre les tailles, cela en resserre le travail et fait qu'il se tient mieux derrière. Cette façon de graver produit des tons gris et sourds d'un grand repos qui laissent mieux sortir les ouvrages nourris des devants et servent à les faire valoir, mais c'est l'affaire du burin plutôt que de l'eau-forte.

Le Baiser a la dérobée.

Gravé d'après H. Fragonard, par N.-F. Regnault, 1788.

Gravure au pointillé.

Pl. 35 (*voyez p. 80*).

Les lointains.

» Plus les objets paroissent éloignés, moins ils doivent être finis; on n'y distingue plus que les masses générales et l'on perd tous les détails. La gravure, qui n'est qu'une imitation de la nature, doit la suivre dans tous ses effets et rendre les objets de plus en plus informes à proportion de leur éloignement.

» Le fameux Gérard Audran en a donné des exemples inimitables dans tous ses ouvrages, entre autres dans l'estampe de *Pyrrhus sauvé* qu'il a gravée d'après le Poussin, où il a rendu, d'une manière digne d'admiration, la touche large et plate du pinceau dans les lointains et dans les fonds. »

Et Cochin, après avoir rappelé que les terrains, murailles, troncs d'arbres, paysages doivent se graver d'une manière « extrêmement grignoteuse », termine par ce précepte d'ordre général :

« Quelque chose que l'on grave, et même celles qui sont les moins susceptibles de propreté, on doit toujours les préparer avec égalité, avec arrangement, pourvu que cela soit sans affectation.

» La gravure en grand, où l'on réserve beaucoup de choses à faire au burin, doit être préparée avec beaucoup de goût et de propreté, car on ne peut faire de l'effet que par des grandes masses unies, soit d'ombre, soit de lumière, réveillées pourtant de quelques touches aux endroits indiqués dans l'original qu'on doit suivre. »

Nous avons résumé en quelques paragraphes tout ce que Cochin dit de la gravure en grand, il a formulé, dès la préface, cette maxime qui pourrait servir de conclusion :

« L'arrangement et l'égalité des tailles est ce qu'on apprend le plus vite et ce qu'il y a de moins important dans la gravure : mais le plus difficile et ce qu'on ne sçait jamais assez, c'est le bon goût d'une gravure moelleuse. »

De la gravure en petit.

C'est un chapitre où l'opinion de Cochin, graveur à l'eau-forte et vignettiste de premier ordre, offre un très grand intérêt. Il le traite en artiste et se montre en avance de quinze ans sur les critiques et les pamphlétaires qui fulmineront aux environs de 1775 contre l'abus des vignettes et la déviation de notre école de gravure.

« On doit traiter, dit-il, la gravure en petit différemment de celle en grand. Comme son principal mérite est d'être dessinée et touchée avec esprit, il faut frapper son trait avec plus de force et de hardiesse et que le travail qu'on y met soit fait d'une pointe plutôt badine. Les touches qui pourraient ôter le repos dans le grand sont l'âme du petit, en conservant toujours les masses de lumière tendres et larges.

» Toute son excellence dépend de l'eau-forte; comme le burin travaille lentement et avec froideur, il est bien difficile qu'il ne diminue ou n'ôte même tout à fait l'âme et la légèreté que la pointe du graveur un peu versé dans le dessein y a mis. Si l'on veut donc faire une eau-forte spirituelle et avancée, on doit souvent changer de pointe sur les devants, et, pour donner plus de caractère aux choses qui en sont susceptibles, il faut les graver par des tailles courtes et méplates, arrêtées fermement le long des muscles ou des draperies, car les tailles longues et unies produisent un fini froid et sans goût.

» Plus les tailles sont serrées, plus la gravure paraît précieuse, pourvu que cela soit fait avec intelligence.

» C'est pourquoi on gravera fin et serré pour faire un ouvrage qui plaise ou du moins pour se conformer au goût présent de ce siècle où l'on n'estime la gravure en petit qu'autant qu'elle paroît gravée finement, comme si le vrai mérite consistoit à avoir la vue extrêmement bonne et beaucoup de patience !



LE CONTRAT.

Gravé d'après Honoré Fragonard, par Maurice Blot, 1792.

Gravure au burin.

Pl. 36 (voyez p. 81).

» Je répéterai encore, en dépit de la mode ou du mauvais goût d'aujourd'hui, que la gravure en petit doit conserver une idée d'ébauche et que, plus on la finit, plus on lui ôte son principal mérite qui consiste dans l'esprit et la hardiesse de la touche.

» Quelques petits coups touchés artistement, dit-il plus loin, forment de jolies têtes et même des passions, mieux que tous les soins qu'on pourrait prendre de marquer les prunelles, les paupières, les narines et autres minuties. Il est vrai que cela attire plus l'admiration de la multitude ou de ces savants dont l'habileté dans d'autres sciences fait regarder les décisions comme fort importantes dans un art où ils n'entendent rien. Cet extrême fini n'est qu'une servitude bonne pour des gens médiocres et incapables de faire les choses à moins de frais. »

Peut-on mieux dire et n'est-ce point une bonne fortune que d'avoir au bas de ces lignes la signature de Cochin ?

De la gravure au burin.

Le secrétaire perpétuel de l'Académie de peinture ne manque d'ailleurs pas une occasion de mettre les graveurs en garde contre l'affectation de la virtuosité. C'est un thème favori qu'il reprend, dans le chapitre de la gravure au burin, à propos « des manières faciles de Goltzius, Müller, Lucas Kilian, Mellan et quelques autres, qui semblent en plusieurs rencontres ne s'être attachés qu'à faire voir par un tournoyement de tailles qu'ils étoient maîtres de leur burin sans se mettre en peine de la justesse des contours, des expressions, ni de l'effet du clair-obscur.

» On doit premièrement, dit-il, regarder l'action des figures et de toutes leurs parties, avec leur rondeur et comment elles s'avancent à nos yeux, et conduire son burin suivant les hauteurs et cavités des muscles et des plis, espaçant les tailles sur les jours, les resserrant dans les ombres et aussi à l'extrémité des contours. »

L'idée générale de ce chapitre, c'est que la simplicité de l'outil-

lage implique la sobriété du style et beaucoup de réflexion. Le buriniste doit tout calculer et Cochin examine en technicien comment il lui faut se conformer aux lois générales de la perspective et le parti qu'il peut tirer des tailles simples, des tailles croisées ou contre-tailles et des entre-deux (on nomme ainsi une taille nerveuse et légère placée entre deux tailles fortes). Tout ce qu'il dit dans les paragraphes intitulés : *des cheveux*, *de la sculpture*, *des étoffes*, *de l'architecture*, *du paysage*, *des montagnes*, *des eaux*, *des nuages* est basé sur l'observation de la perspective aérienne et sur l'expérience des meilleurs praticiens. Les *Maximes générales pour la gravure au burin* nous ramènent à la grande théorie.

Le point le plus important, c'est de conserver l'harmonie d'une estampe; il faut, pour y arriver, conduire l'ensemble, l'amener graduellement à l'effet, et ne point céder de prime abord à la tentation de finir un morceau. La mise en place doit être assurée minutieusement dès le début : « Il faut, dit Cochin, que dès l'ébauche le dessein soit si fort établi, que l'on y connoisse toutes choses à la réserve de la force qui y manque, comme si on voulait que l'ouvrage restât de la sorte. » Autrement, le graveur risque de perdre son dessin et de n'y pouvoir plus revenir à moins que d'effacer « ce que bien des gens ne veulent pas faire, de crainte de gâter la netteté de leur burin, où ils ont mis tout leur soin, croyant que tout le sçavoir d'un graveur ne dépend que de là; c'est ce qui fait qu'on voit quantité d'estampes où le cuivre est bien coupé, mais sans aucun art. » Cochin ne perd pas, on le voit, une occasion de mettre les choses au point. Il ajoute : « Si quelqu'un conclut de là qu'il est donc inutile de bien graver, je répondrai qu'il faut autant qu'il se peut, joindre à la correction et à la justesse du dessein la beauté du burin; mais non pas de l'abandonner pour celle-ci et faire son capital de ces derniers allèchements qui rendent souvent les ouvrages noirs, fades et sans vie. »

Le noir est parfois pour les graveurs ce qu'est le blanc pour les peintres : un ennemi ou tout au moins un allié dangereux. Le Titien disait qu'il faudrait vendre le blanc plus cher que l'outremer, et un critique moderne, en pendant à ce mot, a déclaré que, si les gravures se payaient au centimètre, les parties noires devraient être les moins payées. Il n'y a pas besoin d'invoquer un traité d'optique pour dire que dans une estampe l'élément lumineux, actif, c'est le blanc du papier et que le noir est négatif, par définition. C'était une vérité banale pour les graveurs du XVIII[e] siècle. « Je ne prétends pas, dit Cochin, que l'on tombe à faire ses ouvrages gris : je souhaite au contraire qu'ils aient de la force..... mais la force d'une estampe ne consiste pas dans la noirceur. »

Et c'est la grande qualité des estampes du XVIII[e] siècle : nous citions tout à l'heure une série de pièces montrant que la moyenne des graveurs a été « decrescendo », mais la moins bonne de ces images met encore au mur une jolie tache de lumière douce, et vît-on par ailleurs tous ses défauts, on l'aimera toujours pour cette qualité.

Cochin termine par quelques réflexions sur l'interprétation des couleurs, et le passage est à citer : « On m'objectera peut-être qu'il est impossible d'imiter les couleurs vu que l'on n'a que du blanc et du noir. Mais quand je parle de les imiter, je ne prétends pas faire une distinction du vert au bleu, du jaune au rouge et ainsi des autres couleurs, mais seulement en imiter les masses, comme ont fait avec succès Worstermans, Bolswert et quelques autres, d'après Rubens..... Il faut que le graveur soit intelligent et habile homme, parce qu'il se rencontre quelquefois des couleurs claires sur d'autres claires, qui ne font d'effet que par leur différence et qui causent ce que nous appelons un corps percé, accident fort à éviter parce qu'il ruine l'intelligence du clair-obscur..... Il faut aussi prendre garde à ne pas exterminer les principales lumières, en affectant par trop d'imiter les couleurs, surtout aux figures de

devant, car cela les empêcheroit d'avancer et romproit entièrement l'intention du peintre. »

C'est la dernière des réflexions de Cochin sur la théorie de la gravure : elle indique si bien le rôle intelligent du graveur, elle montre avec tant de précision par quoi pèchent actuellement les procédés de photogravure, qu'elle nous fait l'effet d'un beau legs dont les circonstances présentes doubleraient la valeur.





L'Éducation d'Achille.
Gravé d'après J.-B. Regnault, par Ch.-Cl. Bervic, 1798.

Pl. 37 (voyez p. 82).

LE COMMERCE DES ESTAMPES

Les marchands de la rive droite et ceux de la rive gauche. La rue Saint-Jacques (p. 95-98). — Les grands marchands d'estampes : Mariette, Basan, Huquier (p. 98-104). — Les ventes (p. 104-108). — Les fonds de planches, l'édition (p. 108-110). — Traités entre éditeurs et graveurs, les conditions habituelles (p. 110-114). — Réclame, annonces, souscriptions (p. 114-117). — Tirages, épreuves d'état, épreuves d'artiste. Truquages, délits (p. 118-130). — Titres, signatures et dédicaces (p. 130-137).

A Paris, on a dû vendre des estampes autour de la Sorbonne aussitôt que l'imprimerie y a été installée (1469), mais c'est vers le milieu du XVIe siècle seulement que les marchands d'estampes commencent à se différencier des libraires; sous le règne des derniers Valois, les plus importants de ces spécialistes étaient groupés dans la rue Montorgueil, assez loin du quartier des études. Au XVIIe siècle, les marchands d'estampes, presque tous graveurs-éditeurs, se portent de plus en plus vers la rive gauche; la création d'un atelier de gravure aux Gobelins accentue ce mouvement vers 1670, et ils font rapidement la conquête de la rue Saint-Jacques, devenue au XVIIIe siècle leur quartier général.

Vers 1750 leurs boutiques sont réparties autour du Palais-Royal, de la Sorbonne et de Saint-André-des-Arcs, c'est-à-dire dans les Ier, Ve et VIe arrondissements actuels.

Les marchands de la rive droite.

Le groupe localisé dans notre Ier arrondissement a dû être constitué à l'origine par les marchands de la rue Montorgueil; au XVIIIe siècle, il s'est rapproché de la Seine et du Palais-Royal : Boileau, qui est à la fois marchand, peintre de S. A. Mgr le duc d'Orléans et chargé de l'entretien de ses tableaux, demeure quai de la Mégisserie, à côté de Joullain, son ancien directeur à l'Académie de Saint-Luc; Alibert tient boutique dans le Palais-Royal; Le Brun, dans la rue de l'Arbre-Sec; Dalmon, rue Croix-des-Petits-Champs ; Dulac, rue Saint-Honoré, près de l'Oratoire; Hamon, cloître Saint-Germain-l'Auxerrois, et Bligny, lancier du Roy, dans la cour du Manège en allant aux Tuileries. Les derniers représentants de ce groupe s'étaient installés autour de la place du Carrousel, dans les échoppes adossées aux maisons qui ont disparu définitivement lors de la réunion du Louvre aux Tuileries. M. Georges Duplessis, conservateur du Cabinet des Estampes de 1886 à 1898, racontait volontiers qu'au temps de sa jeunesse il avait feuilleté des cartons d'estampes au rez-de-chaussée des maisons que l'on voit, peintes par Isabey, dans la Revue de Quintidi (1).

Les marchands de la rive gauche. La rue Saint-Jacques.

Rien ne subsiste aujourd'hui de ces boutiques de la rue Saint-Jacques où, pendant près de deux siècles, furent éditées nos plus belles estampes. On y trouvait une incroyable variété d'enseignes : le *Papillon* d'Aubert, le *Coq* de Bonnart, la *Reine de France* d'Aveline, l'*Enfant Jésus* de Jollain, la *Sainte-Geneviève* de Basset,

(1) C'est aussi dans les boutiques de la place du Carrousel que les frères de Goncourt ont, vers 1848, fait leurs premières trouvailles. (*La Maison d'un Artiste.*)

le *Saint-François* et l'Image *Saint-Landry* des deux Landry, le *Grand Saint-Henri* de Chiquet, la *Ville de Coutances* d'Esnauts et Rapilly, le *Magasin Anglais* de Bonnet et bien d'autres, au milieu desquelles brillaient comme les écussons d'une aristocratie respectée les *Deux Piliers d'or* des Audran, transmis à la dynastie des Chéreau, le *Charlemagne* des Cochin, le *Mæcenas* des Tardieu, la *Belle-Image* des Poilly, les *Colonnes d'Hercule* des Mariette... Huquier, installé au coin de la rue de la Sorbonne et de celle des Mathurins, Basan, propriétaire de l'hôtel Serpente, faisaient partie de cette élite, véritable état-major d'une armée qui, depuis 1770 environ, recruta surtout des Normands.

Une estampe curieuse représente le *repas donné le 7 mars 1806 par les marchands d'estampes de Paris à leur confrère et ami Leclerc.* « Ils le prient d'agréer cette légère esquisse comme un gage de leur estime et de leur amitié. Puisse-t-il se ressouvenir d'eux quelquefois dans sa retraite et y goûter longtemps le bonheur dû à son bon cœur et à sa probité. »

Autour de Le Clerc, sont groupés : Auvrai, Robin, Blaizot, Le Noir, Martin, Basset, Audouin, Naudet, Jean, Vilquin, Jean-François, Chéreau, Godet, Salmon, presque tous Bas-Normands. C'est Mlle Salmon qui sert à table et l'estampe a été gravée par Mlle Naudet. Sur quinze convives, dix portent encore la petite perruque du XVIIIe siècle, telle qu'on la voit sur la pièce de vingt francs à l'effigie de Louis XVIII, gravée par Michaud.

C'est le témoignage d'excellentes habitudes confraternelles et, en dépit de la légende qui veut que les Normands soient particulièrement chicaniers, il faut ajouter, à l'éloge de tous ces braves gens, que les procès entre eux sont d'une extrême rareté.

Le commerce des estampes, comme celui de tous les objets de luxe, suit les mouvements de la clientèle : à Paris il s'est en partie déplacé vers l'Ouest, mais beaucoup de marchands, les Normands surtout, sont restés fidèles aux bords de la Seine, ils y tiennent comme à l'une de leurs meilleures citadelles et perpétuent entre

le Pont-Royal et le Petit-Pont les vieilles traditions, celles du temps où le bon Choffard se proclamait élève des quais. Dans cette région si profondément modifiée par le percement des boulevards Saint-Michel et Saint-Germain, l'*Almanach des artistes*, de 1776, relève quelques noms de marchands d'estampes : Basan, rue et hôtel Serpente, Duval, rue de la Comédie-Française, Vernet le jeune quai des Grands-Augustins, Haines, graveur anglais, qui tient rue de Tournon magasin d'estampes en manière noire (à côté duquel on peut citer Romain Girard, qui faisait du « stipple anglais » rue de Savoie). Il faudrait y ajouter tous les graveurs, éditeurs de leurs œuvres, dans le quartier : Wille, quai des Grands-Augustins, Lebas, rue de la Harpe, Romanet, rue de la Harpe, Parizeau, rue de Condé, de Marcenay, rue du Four, etc. etc. — Les éditeurs de cartes géographiques étaient groupés sur le quai des Augustins. L'*Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs* (1776) donne les adresses de vingt-huit marchands d'estampes et il ajoute : « On trouve aussi chez les graveurs tous les sujets qu'ils ont eux-mêmes gravés.»

C'est renseigner son public un peu vite et la phrase a déplu certainement aux éditeurs aussi bien qu'aux artistes ; l'Almanach réserve une mention particulière à Glomi, « qui colle les dessins et les estampes et les ajuste à filets d'or très proprement », à François Renaud, rue Feydeau, chez M. de Varenchan, fermier général, et à La Jeunesse, portier, rue du Bacq, en face les Récollettes, deux spécialistes qui « lavent, blanchissent et raccommodent très adroitement les estampes. »

Les grands marchands d'estampes. Pierre-Jean Mariette.

Il est impossible de parler des marchands d'estampes du XVIIIe siècle sans évoquer la figure de Pierre-Jean Mariette (1694-1774), que son historiographe, M. J. Dumesnil, appelle sans



Portrait de Bossuet.
Gravé d'aprés H. Rigaud, par P.-I. Drevet, 1723.

Pl. 38 (voyez p. 84).

ambages « le plus illustre des amateurs français. » Pierre-Jean Mariette appartenait à une vieille famille parisienne, établie depuis plusieurs siècles sur la paroisse Saint-Benoît; son aïeul, Pierre, avait épousé la veuve de ce François Langlois, dit Ciartres (ou de Chartres), qui était l'ami de Van Dyck et fut portraituré par le grand peintre en joueur de cornemuse; son père, Jean, était gendre de Coignard, imprimeur du Roi et membre de l'Académie française. Pierre-Jean fit ses études au collège des Jésuites, il y reçut les leçons du célèbre P. Porée, le professeur de Voltaire, et commença son éducation professionnelle par un stage de quelques années dans la maison paternelle, avant d'entreprendre à travers l'Allemagne et l'Italie un voyage d'instruction commencé en 1717.

Jean Mariette avait à Vienne un client illustre, le prince Eugène de Savoie, et le fils du marchand reçut du grand seigneur l'accueil le plus encourageant. Pierre-Jean Mariette avait un caractère sérieux, austère même; élevé au milieu des estampes, il les connaissait déjà fort bien, et le prince charmé par tant d'érudition, d'activité, lui fit confier le soin de classer la collection d'estampes de l'empereur Charles IV. Après avoir consacré deux ans à ce travail, P.-J. Mariette partit pour l'Italie, visita Venise, Bologne, Florence, Rome, se lia d'amitié avec des érudits comme Zanotti, Gaburri, Gori, Bottari, dont il devint le correspondant fidèle et revint à Paris dans le courant de 1720, juste à point pour accueillir Rosalba Carriera dont il avait fait la connaissance à Venise. Il écrivit à cette occasion pour la célèbre pastelliste un sonnet de bienvenue — seule poésie que l'on connaisse de lui — dans lequel il joue sur les mots Rosa et Alba en vers italiens assez alambiqués.

A Paris, P.-J. Mariette entretenait avec Watteau, Boucher, Le Moyne, Coypel, Cochin, Soufflot, Jean de Jullienne, l'abbé de Maroulle, Crozat, Caylus, des relations suivies. Sa première publication importante fut celle du *Cabinet Crozat* (1729), recueil

de 140 planches, d'après les plus beaux morceaux tirés des collections du Roi, du duc d'Orléans, du financier Crozat. Lorsque ce dernier mourut, léguant aux pauvres l'argent que produirait la vente de sa collection, Mariette fut prié d'en rédiger le catalogue. En 1735, il avait été chargé de faire, avec Charles Coypel, le récolement des estampes du Roi; cette mission officielle lui fit voir la collection pièce à pièce, il en avait le culte, culte peu tolérant d'ailleurs, puisqu'il faisait grief à Joly, garde des estampes, d'admettre plus de six personnes à la fois dans le Cabinet. Il appliquait les mêmes principes à sa collection personnelle où, même après avoir montré patte blanche, on ne pénétrait pas facilement.

Il est peu probable que l'on revoie jamais une collection comparable à celle de Pierre-Jean Mariette; trois générations d'amateurs l'avaient formée et l'on peut la citer à côté de celle de l'abbé de Marolles. La vente après décès eut lieu en 1775 et dans les premiers jours de 1776, elle produisit 357,500 livres, somme énorme si l'on songe à la valeur effective d'une livre à cette époque. Louis XV avait laissé les finances dans un triste état et les supplications de Joly pour faire acheter la plus grande partie de la collection par le Cabinet du Roi ne furent pas entendues.

En 1752, Pierre-Jean Mariette avait quitté le commerce pour acheter une charge de contrôleur général à la grande Chancellerie; il avait été reçu à l'Académie royale de Peinture comme associé libre en 1750 et comme honoraire amateur en 1767. Ses deux principaux ouvrages sont le *Traité des Pierres gravées*, dont la publication fut encouragée, dit-on, par Mme de Pompadour, et les *Annotations à l'Abecedario d'Orlandi*, éditées un siècle après sa mort et devenues pour les iconophiles un livre classique. On trouvera la monographie détaillée de Mariette dans les *Amateurs français*, de M. J. Dumesnil et dans les *Amateurs d'autrefois*, de M. Clément de Ris, mais nous en avons dit assez pour faire appré-



1. Eau-forte pure.



2. Planche terminée.

Illustration pour les Chansons de La Borde.

Dessinée et gravée par J.-M. Moreau le Jeune, 1772.

Pl. 39 (voyez p. 90).

cier la culture de ce marchand d'estampes qui se faisait écouter à l'Académie, parlait quatre langues, connaissait tous les érudits et toutes les belles œuvres d'art de l'Europe.

Pierre-François Basan.

Après Mariette, le principal représentant du haut commerce des estampes est Pierre-François Basan (1723-1797), l'éditeur du *Cabinet Basan* (1760-1769), du *Cabinet de Choiseul* (1770-1771), du *Cabinet Poullain* (1781), des *Métamorphoses d'Ovide* (1767-1771), illustrées par Boucher, Gravelot, Eisen, Moreau le jeune, Monnet, Choffard, etc., l'auteur du *Dictionnaire des Graveurs* (1767), l'homme que le duc de Choiseul présentait à Chanteloup comme le « Maréchal de Saxe de la curiosité » et qui dirigea les ventes des collections de Bouchardon (1762), de Van Loo (1765), du marquis de Marigny (1772), de Mariette (1775-1776), de Neymann (1776), de Poullain (1780), de Wille (1784).

Il y eut aussi la vente Basan, faite après le décès du vieux marchand, dans son hôtel de la rue Serpente, le 11 Frimaire An VII (1er décembre 1798) et ce fut navrant. Regnault-Delalande, qui déclare dans la préface du catalogue que Basan « fut le premier de son état », adjugea l'œuvre complet de Cochin pour 201 francs, celui de Demarteau pour 200, celui de Choffard pour 80, 800 pièces d'Eisen et de Moreau le jeune pour 54 fr., 900 pièces de Gravelot pour 45 fr. (un sou l'épreuve !). La série des figures des *Chansons*, de Laborde, en épreuves avant la lettre, fut payée 13 francs.

Basan avait étudié la gravure chez Étienne Fessard, son oncle maternel, et chez Daullé, mais la vivacité de son caractère, incompatible, dit-il lui-même, avec la patience nécessaire à un graveur, lui fit quitter l'art pour le commerce. Il fut encouragé, guidé même dans cette voie par Mariette, dont il n'eut jamais l'érudition, ni la sérénité. Basan, dévoré par l'ambition, brassait fiévreu-

sement les affaires et, suivant le mot du graveur Gaucher, « s'ennuyait partout et désirait toujours d'être où il n'était pas » ; l'association qu'il avait formée avec le graveur Noël Le Mire pour la publication des *Métamorphoses d'Ovide* ne put durer, et, si l'on en croit le journal de Wille, son ménage ne fut pas très heureux. Le graveur Miger, qui avait la manie des petits vers, lui a composé cette épitaphe :

Cy-git Basan
Si vigilant
Que par lui-même,
Et sans système,
Trop érudit
Hôtel acquit.
Mais faible père,
Devant notaire,
Sur ses vieux ans
A ses enfans
S'abandonna,
Tout leur donna.
Nouvelle trame,
Changea la gamme
De sa maison
Sans nulle raison.
Privé de femme,
Sevré d'amis,
Grevé d'ennuis,
Il rendit l'ame.

Gabriel Huquier.

Dans ce monde si vivant de marchands d'estampes, à la fois artistes, commerçants et collectionneurs, l'une des figures les plus sympathiques est celle de Gabriel Huquier (1695-1772), ce brave homme qui adorait les images « et ne trouva pas, dit la préface du catalogue de sa vente, de plus sûr moyen pour se former un Cabinet que d'embrasser le commerce de cette même curiosité pour laquelle il avoit tant d'ardeur. » Pendant plus de cinquante ans, Gabriel Huquier refusa de vendre à n'importe quel prix les pièces qu'il avait mises de côté pour son plaisir personnel ! « Mais s'il ne vouloit pas s'en défaire, dit la même notice (rédigée par Joullain fils), il se faisoit un plaisir de les communiquer aux amateurs et particulièrement aux jeunes artistes qui cherchoient à s'instruire ou à se perfectionner, et tout en exposant à leur vue

Repas donné le 7 mars 1806 par les marchands d'estampes de Paris
a leur confrère et ami Leclerc.

D'après l'épreuve appartenant à M. E. Gosselin.

Pl. 40 (voyez p. 97).

ce qu'il avoit de plus précieux en desseins et en estampes, il échauffoit leur génie et éclairoit leur esprit par les justes réflexions que son expérience lui dictoit et avec un amour vraiment patriotique. » Et de fait Gabriel Huquier, graveur-éditeur des compositions décoratives de Bouchardon, de Gillot, de La Joue, de Meissonnier, d'Oppenord, de Peyrotte, des arabesques de Watteau, des pastorales de Boucher, de toutes ces estampes d'après lesquelles se documentaient les ornemanistes de l'Europe entière, Huquier contribua puissamment à propager le goût français.

La collection qu'il avait passionnément enrichie (elle comprenait, entre autres, plus de deux mille dessins de Juste-Aurèle, Meissonnier !) fut mise en vente par C.-F. Joullain fils, le 9 novembre 1772, et nécessita vingt-et-une vacations.

Dans le domaine de la curiosité, Mariette, Basan, Huquier sont des figures historiques : entre ces personnages considérables et les « étaleurs » ou marchands en plein vent de la dernière catégorie, que certains confrères arrivés, Joullain par exemple, traitent à peu près en parias, il y a toute une hiérarchie, dont il serait bien long d'établir les degrés.

Il faudrait la plume d'Anatole France pour évoquer dignement la rue Saint-Jacques du XVIIIe siècle et ces figures qui semblent surgir à l'improviste d'une liasse de lettres d'artiste, d'un libelle oublié : c'est Odieuvre, l'éditeur de gravures à prix réduit dont Wille a si gaîment noté la silhouette falote ; c'est Phlipon, que les *Mémoires de Madame Roland,* sa fille, nous laissent deviner comme un artiste vivant surtout de brocante ; c'est le graveur Sergent, beau-frère du général Marceau, qui entreprend la publication des *Portraits de Grands Hommes, Femmes illustres et Sujets mémorables de la France*, entre au Club des Jacobins, à la Convention, vote avec des considérants terribles la mort de Louis XVI, sauve, paraît-il, de nombreux suspects, règle la mise en scène des enrôlements volontaires, fait partie du comité d'instruction publique, et va célébrer le culte de la Raison dans la cathédrale de

Chartres qu'il protège contre le zèle des iconoclastes. Sergent, décrété d'arrestation après l'insurrection de Prairial, proscrit une seconde fois par Bonaparte après l'attentat de la rue Saint-Nicaise (24 décembre 1800), mort à Nice en 1847 à quatre-vingt-seize ans, a eu son existence illuminée par la passion que lui inspirait sa femme Marie Marceau ; lorsqu'il la perdit, il fit paraître une plaquette intitulée *Hommage de l'Amour à la Vertu* dans laquelle il décrit les charmes de sa compagne avec le feu de l'adolescence ; il avait alors quatre-vingt-quatre ans. Douze ans plus tard, le vieux conventionnel, à son lit de mort, demandait les secours de la religion « pour n'être pas séparé de celle qu'il aimait ».

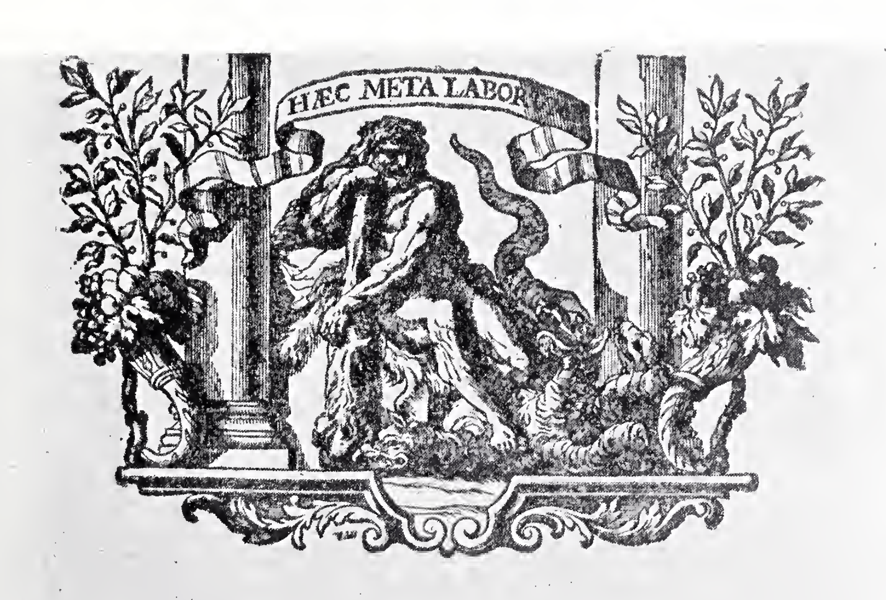
Il y a beaucoup d'autres personnages intéressants dans le monde des graveurs-éditeurs-marchands d'estampes, mais il faut bien laisser leur personnalité de côté pour indiquer brièvement leur rôle dans les ventes d'estampes et l'édition des planches gravées.

Les ventes.

Entre les dates extrêmes de 1700 et de 1800 nous avons pu relever, à Paris seulement, 548 catalogues consacrés en tout ou en partie à des ventes d'estampes. Ce chiffre est très probablement au-dessous de la réalité. Les ventes, clairsemées dans la première moitié du siècle, commencent à devenir fréquentes vers 1760 et se multiplient aux approches de la Révolution, c'est un mouvement de liquidation qui se dessine peu après 1780.

La plus importante des ventes d'estampes, celle de P.-J. Mariette, commença le 1er février 1775, la dernière vacation eut lieu le 30 janvier 1776.

Les ventes se faisaient soit au domicile du propriétaire (c'est le cas le plus rare), soit à celui de l'expert, soit encore dans une salle louée au couvent des Grands-Augustins, à l'hôtel d'Aligre, rue Saint-Honoré, à l'hôtel Bullion, rue Plâtrière (sur l'emplacement de notre rue Jean-Jacques-Rousseau.) L'hôtel Bullion



A PARIS,

Chez JEAN MARIETTE, ruë Saint Jacques, aux Colonnes d'Hercules.

M. DCCXIV.

Avec Privilege du Roy, & Approbation des Docteurs.

MARQUE DE LIBRAIRIE DES MARIETTE, REPRODUISANT LEUR ENSEIGNE.

Pl. 41 *(voyez pp. 97 et 99).*

devint la maison des Commissaires Priseurs, lorsque ceux-ci furent, après deux tentatives infructueuses, définitivement constitués en corps (1778). L'inefficacité des mesures édictées précédemment, la persistance même du terme d'huissier-priseur qui est employé tardivement par les professionnels, permettent de supposer que les huissiers à verge du Châtelet tour à tour investis et dépossédés du droit de prisée, qui comportait une taxe de quatre deniers tournois par livre (2,77 pour cent), l'ont exercé pratiquement jusqu'aux environs de 1778.

C.-F. Joullain, qui appartenait à l'une de ces dynasties de marchands d'estampes dont nous avons eu l'occasion de parler, a publié en 1786 des *Réflexions sur la Peinture et la Gravure accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général...* On ne peut souhaiter mieux en fait de référence, ni faire autre chose que de citer : « Il ne faut pas s'étonner, dit Joullain, si les ventes attirent une grande affluence de monde ; elles font spectacle par la variété et le mérite des objets qui les composent ; elle excitent l'attention en ce qu'elles offrent le tableau le plus piquant de la rivalité des amateurs entre eux, des amateurs contre les marchands, des marchands avec les artistes, des marchands avec leurs confrères.

« L'homme que la simple curiosité attire à une vente est toujours surpris de voir succéder en un instant, sur un même objet, la chaleur à l'indifférence, la lenteur des enchères sol à sol à la marche rapide des pistoles, des centaines de livres. Il se plaît à contempler sur le visage de l'amateur cette indécision qui accompagne visiblement son goût le plus décidé, le désir qu'il aurait que l'on prolongeât l'intervalle des enchères. Il sourit de la figure composée du marchand qui feint à chaque instant d'abandonner un objet qu'il brûle d'avoir en sa possession, et qui n'agit ainsi que pour presser de plus en plus l'amateur à se déterminer, conduite d'autant plus adroite qu'il sait que par un pareil moyen, ou il lui fera sauter le fossé ou il l'en empêchera entièrement... » (p. 124).

Joullain fait une charge à fond contre les « étaleurs » qui ne peuvent acheter que des estampes de médiocre valeur pour les exposer ensuite aux regards du peuple en courant les risques de les voir emportées par le vent ou inondées par la pluie.

« Il en est d'eux, dit-il, comme des colporteurs de livres, engeance qui fait autant de tort au commerce de la librairie que les premiers en font au commerce des estampes, qu'ils avilissent [1] : réflexion qui peut encore s'étendre avec juste raison sur les marchands de tableaux, dont la plupart, pour ne pas les englober tous, (!) ne sont pas forts en réputation de probité. »

Cependant, Joullain se trouve forcé de convenir que, parmi ces « étaleurs », certains, par leurs manières engageantes « autant que par un fonds de délicatesse, sont parvenus, à se former un sort honnête et à s'attirer de la considération. » Mais il avait compris le rôle du marchand d'estampes comme celui d'un directeur de conscience et n'en revient pas de voir que les pénitents affranchis ne subviennent plus aux frais du culte !

« Du moment, dit-il, où le magasin du marchand n'a pu suffire à sa subsistance, au paiement de son loyer, à l'entretien de sa famille, il a fallu nécessairement que son esprit lui suggérât d'autres moyens de faire face à ses affaires... il a suivi l'amateur aux ventes, et s'est dédommagé de sa désertion, en lui faisant payer plus chèrement les morceaux sur lesquels il enchérissoit. » Mais c'est ruineux de constituer dans ces conditions un fonds de magasin, quel que soit le plaisir de revendre à l'amateur « avec un bénéfice honnête » la belle pièce devant laquelle il a, comme disent nos contemporains, manqué d'estomac.

(1) Le directeur de la Librairie, M. d'Hémery, ne paraît pas avoir une opinion beaucoup plus favorable des étaleurs d'estampes. Il demande à M. de Sartine (1771) des ordres pour que ces étaleurs, « pris fréquemment en délit pour des estampes indécentes, soient obligés, comme » les colporteurs, à se soumettre une fois par an au visa du directeur de la Librairie.

» Ces gens, dit-il, sont presque tous Normands et ils s'en retournent dans leur province à » l'entrée de l'hiver et reviennent à Paris au printemps, il ne manquent pas alors, pour la » plupart, de rapporter les livres les plus suspects. » (Bibliothèque nationale, Ms. français 22.121, pièce 21.)

Hoc suæ gratitudinis Monumentum amicus amico dedicavit.



C. N. Cochin filius delin. 1775. — Choffard Sculp

L'Histoire, le Génie du Dessin, le Dieu du Goût et l'Étude, rassemblés au pied du Buste de Mr. Mariette.

VENTE DE P.-J. MARIETTE, 1775.
Frontispice du catalogue, gravé d'après C.-N. Cochin
par P.-P. Choffard.

Pl. 42 (voyez p. 100).

« Il seroit fort malheureux, ajoute C.-F. Joullain, qu'il n'existât point de riches magasins où l'on put se procurer les différentes productions des arts et qu'il fallut attendre les époques des ventes pour se satisfaire. » Par une coïncidence curieuse, le nom de C.-F. Joullain ne se trouve pas sur un seul des catalogues de ventes d'estampes qui se firent à Paris cette année-là.

La dernière partie de ce travail est intitulée : *Suite des réflexions sur le commerce de la curiosité.* On peut la résumer par l'énoncé de quelques sous-titres : 1° L'Angleterre nous distance ; 2° On ne pourra pas soutenir les prix fous qu'atteignent les estampes ; 3° Ce sont les graveurs surtout qui gâtent le métier par leurs prétentions, leurs truquages, l'abus qu'ils font de « l'épreuve d'état », de « l'épreuve de remarque », voire de la polissonnerie dans les « figures découvertes » ; 4° Il y a trop de contrefaçons, trop de souscriptions lancées dans le seul but d'encaisser des avances ; 5° Tout irait mieux si chacun se tenait en sa place et si le marchand, le peintre, le graveur et l'amateur ressemblaient un peu plus aux figures idéales que silhouette le bon Joullain.

On trouve dans ce petit traité de morale un précepte excellent : « N'ACHETEZ JAMAIS UNE ESTAMPE SOUS VERRE ». En 1786, c'était une bonne précaution ; au XXe siècle, à l'âge du fac-similé, c'est une règle de prudence élémentaire.

Tout le reste semble avoir pour but de convaincre l'amateur que la meilleure des assurances est la tutelle d'un bon marchand ; Joullain dit tout ce qu'il croit devoir dire, mais un de ses confrères va bien plus loin, c'est M. Remi, ce personnage des *Dialogues sur la Peinture*, que nous avons déjà rencontré au Salon de 1773, en compagnie de l'amateur anglais Milord, et de Monsignor Fabretti, prélat romain. Il leur dévoile quelques dessous du monde des arts et prend à partie ces gens habiles qui, dit-il, « sans argent, sans connoissances, sans l'art même de restaurer, ont avec nous un bénéfice très honnête. »

M. FABRETTI. — Comment font-ils ?

M. REMI. — Ce sont les secrets du métier que je vous révèle. On s'associe sept ou huit pour une vente. Les particuliers craignent les marchands, parce qu'étant confédérés, ils vendroient cher leur vie : ainsi faute de concurrent, un brocanteur a souvent pour cent écus un tableau qui en vaut mille.

M. FABRETTI.— Dans cette opération, je ne vois qu'un homme qui gagne neuf cents écus.

M. REMI. — C'est là le mystère et le point cardinal. Après la susdite vente, on se rend dans ce que vous appelez en Angleterre un bouchon à bière, et l'on tient là une séance du Parlement que nous appelons *Révision*. Le tableau s'établit au prix de la vente, et poussé par tous les associés, il reste au dernier enchérisseur, à mille écus par exemple. En voilà donc neuf cents au-dessus de la vente publique qui se partagent entre tous les confédérés. Donc, sans argent, sans connoissances, sans l'art même de restaurer, on a un bénéfice honnête : *ce qu'il fallait démontrer*.

M. FABRETTI. — Puisque vous n'avez été parmi ces Messieurs que le tems qu'il faut pour les connaître, on peut vous dire les mots et les paroles. Si ce n'est pas ce qu'on appelle en France une friponnerie, ma foi, je ne m'y connais plus.

M. REMI. — Ah! Monseigneur, vous cassez les vitres. C'est l'honnête industrie, le sçavoir-faire : cela s'appelle subtiliser adroitement. Ce n'est pas qu'il n'y ait de gens de votre avis, entr'autres M. le Lieutenant de Police..... Dernièrement, quelqu'un de ma connaissance, imbu des mêmes préjugés, s'en fut chez M. V... de l'Académie royale de peinture, et notre associé, se plaindre d'une subtilité effectivement un peu capitale : mais l'homme de bien ne répondit à toutes ses invectives que par un passage de la vie dévote de S. François de Sales. Je ne vous assure pas qu'ils soient tous aussi foncés sur les passages, maïs le fond de morale est le même. »

Ce petit dialogue est imprimé depuis plus de cent quarante ans.

L'édition. Les fonds de planches.

Le marchand d'estampes du XVIII[e] siècle est presque toujours graveur lui-même ou fils de graveur et il édite un fonds de planches constitué à l'origine par les œuvres d'un aïeul. C'est le cas chez les Cochin, les Tardieu, les de Poilly, les Chéreau, chez bien

Vente Quentin de Lorangère,
2 mars 1744.
Frontispice du catalogue dessiné et gravé
par C.-N. Cochin.



Vente du duc de Tallard,
22 mars 1756.
Frontispice du catalogue. Dessiné par P.-A. Baudouin,
gravé par J.-G. Huquier.

VENTES D'ESTAMPES.

Pl. 43 voyez p. 104).

d'autres où le vieux fonds reste dans la maison tant qu'il y a quelqu'un du nom pour le faire valoir.

Nous avons bien en France une institution d'État qui édite des estampes depuis deux cent quarante-quatre ans : la Chalcographie du Louvre, qui continue le Cabinet du Roi, vend encore les gravures commandées par Louis XIV, dont la liste a été publiée en août 1669 par le *Mercure de France* et son catalogue le plus récent est de 1908, mais il n'y a pas d'établissement particulier qui ait duré si longtemps. Au moment où les boutiques de la rue Saint-Jacques ont disparu, les vieux fonds de planches se sont éparpillés : de temps à autre, on en retrouve quelques-unes dans une arrière-boutique, dans le grenier d'une imprimerie où le plus vieux des ouvriers ne sait plus le nom de celui qui les a déposées et leur histoire est plus facile à reconstituer pour le XVIIe siècle et le XVIIIe que pour le XIXe où l'on se trouve d'ordinaire arrêté par une « coupure ».

Les catalogues de fonds de planches sont assez nombreux au XVIIIe siècle : citons, parmi les plus connus, ceux d'Odieuvre (1742), de Tardieu (1747), de Moyreau (1749), de Joullain (1760), de Basan (1765) et réservons une mention particulière à celui des Chéreau, dont le nom a tenu longtemps l'enseigne.

François Chéreau (1680-1729), académicien, graveur du roi, élève de Gérard Audran, reprit en 1718 l'enseigne vénérable des *Deux Piliers d'or* et la plus grande partie du fonds de planches de son maître, après la mort d'Hélène Licherie, veuve de Gérard Audran. Le catalogue de ce fonds a été publié à cinq reprises : avant 1703, par Gérard Audran lui-même ; avant 1718, par la veuve de Gérard Audran ; en 1742 et en 1757, par la veuve de François Chéreau ; en 1770, par Jacques-François Chéreau. Ce dernier est mort en 1796, le catalogue de sa vente après décès nous apprend qu'il s'était retiré des affaires pour se consacrer à sa collection et nous savons d'autre part qu'il avait ajouté les fonds des Poilly, des Lépicié, des Moyreau au fonds ancestral, mais

quand et comment cette boule de neige a-t-elle fondu ? En 1806, le vieux Jean-François Chéreau que nous voyons figurer au dîner offert par les marchands à leur confrère Leclerc, met comme adresse sur les pauvres estampes qu'il édite non plus : *Aux deux Piliers d'or*, mais : *Aux Deux Colonnes* et nous n'en savons pas davantage sur la disparition d'un fonds d'origine illustre.

Citons encore, parmi les catalogues curieux, celui des *Sujets de Thèses formant le fonds général de feu M. Cars, graveur du Roi, acquis (1771) par M. Babuty* dont le nom évoque le ménage orageux de Greuze; le catalogue très rare de Demarteau et celui de Bonnet, plus rare encore; on ne connaît aujourd'hui de ce dernier que deux exemplaires dont l'un a été mis gracieusement par M. Jacques Doucet à la disposition de la Société pour l'Étude de la Gravure Française, qui va le rééditer.

Les commandes. Quelques prix. Les conditions habituelles.

Aujourd'hui la gravure commerciale se paie au centimètre carré, c'est la base de tarifs dont il serait tout à fait inutile de rechercher l'équivalent pour le XVIIIe siècle.

Il nous est resté de nombreux contrats entre éditeurs et graveurs; les conditions varient à l'infini suivant le genre de gravure, la cote personnelle du graveur et le temps qu'on lui donne... tout ce que nous pouvons faire, c'est d'en extraire quelques prix significatifs et de voir, d'après les clauses qui se répétent le plus fréquemment, quelles étaient les habitudes reçues.

Disons tout de suite que les prix étaient supérieurs à ceux d'aujourd'hui : on trouve alors, comme toujours, des deux côtés de la barricade des profiteurs et des naïfs, cependant le jeune graveur qui apprenait chez son patron non seulement le métier, mais



Marchande d'Estampes en plein vent.
Eau-forte par Schenau.

les affaires, sortait ordinairement de l'atelier assez bien armé. C'est ce que prouvent certaines progressions.

Renouard, cité par MM. Portalis et Beraldi (t. II, p. 173), raconte, sans préciser la date, que Ficquet lui a refusé de graver pour trente louis la pièce, deux petits bustes d'Horace et de Virgile, analogues au *buste de Cicéron* qu'il avait gravé pour le *De Amicitiâ* du libraire Barbou (1772).

Il doit y avoir une douzaine d'années entre les deux commandes et le *Cicéron* a été payé trois louis, plus trente-six livres pour une retouche. Nous sommes loin des portraits à 48 livres que Ficquet gravait pour la collection iconographique d'Odieuvre.

Les prétentions de Ficquet ne devaient pas d'ailleurs paraître excessives. Les *Nouvelles Archives de l'Art francais* (I, p. 386) ont publié le traité par lequel Gaucher s'engage vis-à-vis du libraire Panckoucke à graver le petit portrait du comte de Vergennes, dessiné par Moreau le jeune d'après le tableau de Callet, moyennant 720 livres payables en quatre versements. Le contrat comporte pour Gaucher l'obligation d'entretenir le tirage, c'est-à-dire de retoucher la planche si elle vient à se fatiguer, jusqu'à 2.500 exemplaires.

Voyons maintenant les prix des grands premiers rôles. Wille raconte — avec quelle exubérance de joie ! — qu'après avoir présenté au maréchal de Belle-Isle, une épreuve de son portrait gravé, il reçut une gratification de six cents livres, plus trois cents livres pour un cent d'épreuves achetées au compte du maréchal. Il conservait la planche et le droit de l'éditer.

Ceci se passait en 1743; dix-huit ans plus tard, Wille demandait pour graver le *Portrait d'Anastasie Troubetskoy, princesse de Hesse-Hombourg*, d'après Roslin, trente mille livres d'abord, puis seize mille. Dans les *Mémoires de Cochin* (p. 75), on voit comment le portrait fut confié, par l'entremise plutôt fâcheuse du comte de Caylus, qui de son chef avait fixé le prix à quatre mille livres, au pauvre Daullé, dont cette protection acheva de consommer la détresse.

Cochin fit observer, non sans fermeté, que : « Trente ans avant on payoit ces sortes de planches six mille livres et que touttes les denrées avoient doublé. Si vous voulés, disait-il à Caylus, que Daullé ne mange que des harengs sores j'y consens, mais au moins songés que, lorsqu'on payoit deux mille écus, ils ne valoient que deux liards et qu'à présent ils valent au moins dix-huit deniers ! »

En 1746, Baléchou s'était engagé à graver ce portrait d'Auguste III, roi de Pologne, qui donna lieu à un procès fameux, moyennant cinq mille livres et cinquante épreuves de la planche ; en 1763, le même Baléchou, dans une lettre publiée par M. Jules Belleudy, fait valoir, et même d'un peu haut, que le *Calme*, d'après Joseph Vernet et *Sainte Geneviève*, d'après Carle Van Loo, lui ont été payées, à Avignon, dix-huit mille livres. Or, une livre en 1763 valait beaucoup plus qu'un franc d'aujourd'hui.

Les buristes, on le voit, étaient fort bien traités. Basan même y mettait de l'allure : Jean-François Rousseau venait un jour lui présenter les épreuves d'une *Vierge*, gravée d'après Van der Werff pour le Cabinet de Choiseul : « Voici ma caisse, dit l'éditeur, » puisez ce que vous voudrez, de pareils talents sont sans prix. » (Portalis et Beraldi III, p. 414).

Voici d'autre part ce que coûtèrent des planches aujourd'hui plus recherchées que la *Vierge*, d'après Van der Werff.

La belle estampe de Cochin, *Le Jeu du Roi dans la grande Galerie de Versailles*, à l'occasion du second mariage du Dauphin (9 février 1747), encore éditée par la Chalcographie, mais avec la date du premier mariage (1745), a été payée en tout cinq mille deux cent cinquante livres, dont quatre mille pour la gravure et douze cent cinquante pour le dessin fini.

Le Billet d'Entrée au Bal paré, qui fut donné à l'occasion de ce mariage, fut payé trois cents livres au même Cochin et le compte est ainsi libellé : « pour le dessin en cartouche et la planche qu'il a gravé du Billet d'entrée au Bal paré, ensemble la fourniture



JACQUES-FRANÇOIS CHÉREAU, MORT EN 1796.
Propriétaire de l'un des plus grands fonds de planches gravées du XVIIIe siècle.
Gravure à l'aquatinte par A. Carrée, d'après B.-L. Prévost.

Pl. 45 (voyez p. 109).

du papier d'Hollande et le tirage de deux mille exemplaires de la dite planche..... cy 300 lb. »

Ce sont les prix de l'administration des Menus-Plaisirs, tels que les a publiés la *Revue de l'Art français ancien et moderne* (t. II, p. 185). Voyons ce que payait un éditeur pour une planche assimilable au *Jeu du Roi.*

Edmond de Goncourt possédait, avec le beau dessin de Moreau le jeune : *Vue de la Plaine des Sablons où se faisait ci-devant la revue des Gardes Françaises et des Gardes Suisses,* le traité passé pour la gravure de ce dessin entre le libraire Lamy et le graveur Malbeste. Il l'a publié in-extenso dans *La Maison d'un Artiste* (édit. Charpentier, t. I, pp. 273-276). « Ce traité, dit-il, peut être considéré comme un type et comme un modèle des traités passés en ce temps entre un éditeur et un graveur. »

Malbeste a commencé par graver un fragment du dessin à titre de spécimen, il s'engage à graver l'ensemble au moins aussi bien que ce morceau, à commencer de suite et à ne pas entreprendre d'autre travail de gravure avant d'avoir fini.

Le prix convenu est de trois mille trois cents livres, dont le paiement est échelonné en neuf versements :

1° Deux cent soixante-quinze livres, à la signature du traité (12 décembre 1785);

2° Deux cent soixante-quinze livres lorsque le premier état à l'eau-forte sera fait à moitié (date prévue : mi-mars 1786);

3° Cinq cent cinquante livres à l'eau-forte terminée (juin 1786);

4° Deux cent soixante-quinze livres, lorsque les cieux de la dite planche seront à moitié faits (septembre 1786);

5° Deux cent soixante-quinze livres, lorsque les cieux seront finis (décembre 1786);

6° Deux cent soixante-quinze livres, lorsque les figures seront faites à moitié (mi-février 1787);

7° Deux cent soixante-quinze livres, lorsque la gravure des figures sera achevée (mars 1787);

8° Deux cent soixante-quinze livres, aux premières épreuves (avril 1787);

9° Huit cent vingt-cinq livres, lorsque tout étant terminé, le graveur rendra la planche et les dessins, ce qu'il promet pour la fin de juin 1787.

Ce qui doit déterminer les paiements, c'est moins la date prévue que le degré d'avancement du travail; aussitôt que le graveur aura atteint l'un de ces degrés, il pourra se faire verser la somme correspondante, même s'il anticipe sur la date.

Si Malbeste livre la planche terminée au dernier jour de mai 1787, il touchera une prime de trois cents livres; s'il ne l'a pas livrée le dernier jour de juin, il subira une retenue de trois cents livres sur le prix convenu.

Malbeste s'engage à ne faire tirer aucune épreuve de la planche par un imprimeur autre que Dubus, l'imprimeur de Lamy et à ne pas faire tirer plus de deux épreuves des différents états.

La réclame.

La *Revue de la plaine des Sablons* fut lancée par un prospectus accompagné du spécimen gravé par Malbeste avec ce titre : *Groupe tiré du superbe dessin de M. Moreau le Jeune, représentant la revue du Roi à la plaine des Sablons.* C'est une forme d'annonce très rare au XVIIIe siècle, mais il y en avait d'autres et les graveurs savaient jouer à merveille de la publicité.

MM. Portalis et Beraldi, dans leurs *Graveurs du XVIIIe siècle*, ont raconté comment Gaucher s'y était pris pour assurer la vente de sa gravure: *Couronnement du buste de Voltaire à la Comédie-Française le 30 mars 1778.* Dès le 6 mai 1778, le *Journal de Paris* parle de l'estampe, nomme le graveur et s'excuse de cette indiscrétion envers un artiste « que cette annonce prématurée pourra peut-être offenser. » En 1781, Gaucher lance un prospectus qui annonce l'apparition pour le mois de janvier 1782, il



Portrait du Comte de Vergennes.
Gravé d'après A. Callet, par Ch.-Et. Gaucher au prix de 720 livres.

Pl. 46 (voyez p. 111)

célèbre le génie de Moreau sur le mode lyrique et « s'est efforcé, dit-il, de rendre toutes « les beautés de l'original dans la gravure. » On peut en voir des épreuves chez l'auteur.... »

Le 25 mars 1782, nouvel article du *Journal de Paris*, sans doute pour calmer l'impatience du public, et le 10 juillet enfin l'estampe est mise en vente ; le graveur en adresse une épreuve à l'Académie Française avec une lettre qui a l'air d'un discours de réception, et d'Alembert, secrétaire perpétuel, est chargé officiellement de le remercier.

Or, à la même époque, en 1779 précisément, parut un opuscule intitulé : *Lettres d'un voyageur à Paris à son ami Sir Charles Lovers*. C'est une espèce de revue de la gravure du temps et l'auteur, si bien au courant des dessous de ce petit monde, n'est autre, paraît-il, que Gaucher, la chose est à peu près prouvée. Il est assez piquant de le voir tirer à boulets rouges sur les graveurs trop friands de réclame et viser Greuze à travers Moreau le jeune dans ce paragraphe relatif à la *Malédiction Paternelle* et au *Fils Puni* (on sait que Moreau le jeune a gravé de ces deux tableaux de petites eaux-fortes charmantes) :

« Je pourrais, dit le voyageur, t'envoyer dès à présent deux petits croquis gravés d'après ces compositions. On a affecté d'écrire au bas des planches que ces gravures avaient été faites de mémoire. Mais ces prétendues gravures de mémoire ressemblent un peu à ces pièces dérobées à un ami. On sait que ces sortes d'amis ont toujours la complaisance de détourner un peu la tête pour que le larcin puisse se faire plus aisément. »

Greuze avait fait graver quelques-uns de ses tableaux par Flipart, Le Vasseur et Massard, les épreuves se vendaient chez lui et il en eût retiré de jolis bénéfices si Mme Greuze, qui avait pris d'autorité la direction de ce département, n'en avait tenu la caisse avec sa fantaisie coutumière. Le mémoire lamentable où Greuze étale ses infortunes suffit à nous édifier sur ce point. Mais le mari n'en avait pas moins le sens de la réclame ; on vient de

voir qu'il jouait de « l'indiscrétion » encore mieux que Gaucher; il faut lire la lettre pathétique par laquelle il explique au *Journal de Paris* (13 avril 1781) le sujet de *La Belle-Mère,* « estampe qu'il a fait graver par M. Le Vasseur et qu'il doit mettre au jour le 28 du présent mois » ou la missive onctueuse, pénétrée, qu'il adresse à MM. les curés pour préparer la vente de l'estampe intitulée la *Veuve et son Curé* : « C'est à vous, conservateurs de la Religion et des Mœurs, pères spirituels de tous les ordres de citoyens, c'est à vous que je dois l'idée de ce tableau : daignez en agréer la dédicace avec l'hommage de mon respect. »

La Réclame va quelquefois un peu loin : « Un graveur, disent encore les *Lettres d'un Voyageur à Paris* (p. 43), a fait souscrire dernièrement pour une estampe d'Adam et d'Eve d'après Santerre; estampe d'une exécution si négligée qu'elle n'a pu obtenir les suffrages de ceux même pour qui tout est bon. Il vient de faire insérer dans les journaux que le nombre d'épreuves tirées de la gravure représentant *Adam et Eve dans le Paradis terrestre* n'étant pas suffisant pour satisfaire l'empressement du public, et l'altération où se trouve la planche ne permettant » plus d'en tirer d'autres, l'auteur s'est déterminé à la graver de nouveau du même format.... »

Il s'agit du graveur F.-A. David et l'annonce a paru dans le *Mercure* de juin 1779. Dans le *Journal de Paris* (6 mars 1780) le graveur Jean Massard proteste avec fermeté contre la réimpression *d'Anacréon, Bion et Moschus,* imprudemment annoncée comme une édition nouvelle, et il termine par ce coup droit : « Les gravures ont été tirées avec les planches de ma première édition (1773) : aussi sont-elles grises, ternes, détestables. »

Citons pour finir une annonce plus sympathique : Debucourt fait savoir aux lecteurs du *Journal de Paris* (7 avril 1789) que « pour adoucir la triste situation où se trouve dans ses vieux jours le couple intéressant d'Annette et Lubin, il va terminer, partie à leur profit, la gravure d'une scène de la charmante comédie qui retrace si bien leur aimable jeunesse. »



G R O U P E

Tiré du superbe Dessin de M. MOREAU le jeune, représentant la Revue du Roi à la Plaine des Sablons.

Hauteur, 13 pouces 6 lignes. Largeur, 2 pieds 3 pouces 6 lignes.

L'AUTEUR de ce précieux Dessin n'a rien épargné pour le rendre digne du public, et mériter le titre honorable d'Académicien, auquel il aspiroit en le faisant: il a si bien réussi, que d'une voix unanime il a été décidé qu'il étoit impossible de mieux faire, et il lui a valu la récompense qu'il en attendoit.

Le célèbre M. le Bas avoit conçu le projet de le graver; mais la mort ayant tranché ses jours avant qu'il eût pu s'en occuper, nous en fîmes l'acquisition à sa vente, dans l'intention d'accomplir son vœu, et d'en enrichir le Voyage Pittoresque de la France.

M. Malbeste, élève de M. le Bas, déja connu avantageusement par les travaux sortis de son Burin, nous a fait l'offre généreuse de tirer un Groupe, pris au hasard sur ce Dessin, pour que le public et les artistes puissent juger du desir qu'il a de seconder nos vues, par la perfection qu'exige un sujet aussi précieusement dessiné.

Cet artiste a contracté avec nous, et contracte par le présent envers le public, l'engagement de ne rien épargner pour la perfection de la gravure de cette planche, afin qu'elle soit au moins aussi bien faite que ce Groupe, et de la mettre en état d'être publiée au mois de Juin 1787.

Nous ne vendrons que cent épreuves détachées: MM. les Souscripteurs qui voudront l'avoir séparément, auront la complaisance de se faire inscrire.

PROSPECTUS ILLUSTRÉ
annonçant l'estampe intitulée : *Revue du Roi à la Plaine des Sablons*,
par Malbeste, d'après Moreau le Jeune.

Pl. 47 (*voyez p. 114*).

La moitié du produit des 300 premières épreuves qui se vendaient trois livres par souscription, puis quatre livres, devait revenir aux deux vieillards.

L'écart entre le prix de souscription et le prix de vente est ici de 25 pour cent, il atteint jusqu'à 66 pour cent, chez Fessard, par exemple, qui met ses fables de La Fontaine à 96 livres pour les souscripteurs et à 144 pour les acheteurs.

Les *Nouvelles Archives de l'Art français* (année 1880, p. 131) ont publié le bulletin de souscription à un portrait gravé de Louis XV, dont nous n'avons pas encore eu la bonne fortune de rencontrer une épreuve; il y a peut-être un double intérêt à en rappeler la teneur :

Je soussigné, graveur du Roi et secrétaire perpétuel de l'Académie royale de peinture et de sculpture, reconnais avoir reçu de M.., la somme de *(vingt-quatre)* livres par forme de souscription, pour la gravure du portrait en pied, revêtu des habits royaux, de Louis XV, roi de France et de Navarre, qui sera gravé d'après le tableau original de L. Michel Van Loo, dans la grandeur et en pendant de la grande estampe de Louis XIV, gravé par P. Drevet, et je m'engage à fournir pour la dite somme la quantité de *(une)* estampe, premières épreuves bien conditionnées de ce portrait aussitôt que la planche sera terminée.

Paris, ce 12 mars 1779. Cochin.

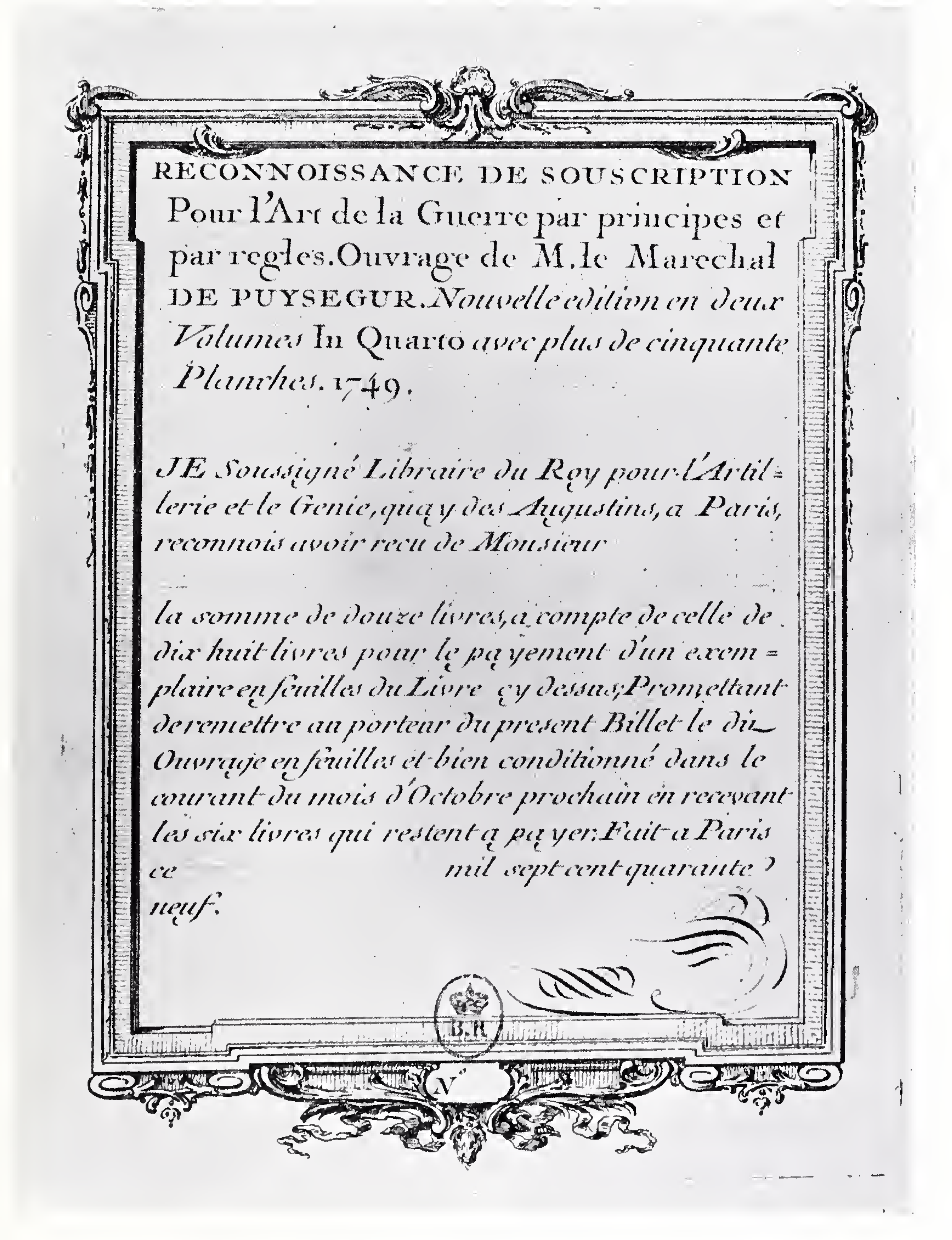
Les bulletins de ce genre étaient généralement gravés en taille-douce, parfois accompagnés de vignettes et l'on peut citer comme un modèle celui que Cochin a dessiné et gravé, en 1748, avec une élégante sobriété pour l'ouvrage du maréchal de Puységur qu'il venait d'illustrer, *L'Art de la Guerre*.

Le tirage des planches en taille-douce. L'importance de l'imprimeur.

L'aciérage galvanoplastique des planches gravées permet actuellement d'obtenir des tirages considérables, mais avant cette invention, vieille bientôt d'un demi-siècle, il fallait compter avec l'usure de la planche, source de mécomptes et de fréquentes contestations. L'éditeur du XVIIIe siècle stipule souvent dans son traité le nombre de bonnes épreuves que la planche devra fournir, ce qui implique parfois des retouches à la charge du graveur; celui-ci par contre se réserve le droit de choisir un imprimeur capable de ménager sa planche.

Ces conditions étaient déterminées avec d'autant plus de soin que le prix d'une retouche montait quelquefois très haut. Wille, par exemple, raconte à la date du 31 octobre 1771, qu'il a été demandé comme arbitre, en même temps que Cochin et Tardieu, par l'archevêque de Rouen, D. de La Rochefoucauld, pour évaluer une retouche au portrait du prélat, gravé par Melini, d'après Drouais; les honoraires du graveur furent ramenés par ses confrères à douze cents livres. Wille sert encore d'arbitre, le 26 février 1791, entre Moreau le jeune et le chevalier de Mouradgea dans une affaire analogue; Moreau venait de retoucher « *sur épreuves* » *l'Histoire de l'Empire ottoman* et demandait à prélever sur le travail des graveurs une somme de 1471 livres, le chevalier en offrait 805. Wille finit par faire accepter le prix transactionnel de cinquante louis, soit douze cents livres, payables en assignats.

Un imprimeur négligent pouvait causer un désastre et l'on trouve à ce sujet une histoire typique dans ces *Mémoires* où Cochin daube si volontiers sur l'administration des Menus-Plaisirs en général et sur le contrôleur Michel de Bonneval en particulier :



RECONNOISSANCE DE SOUSCRIPTION
Pour l'Art de la Guerre par principes et par regles. Ouvrage de M. le Marechal DE PUYSEGUR. *Nouvelle edition en deux Volumes* In Quarto *avec plus de cinquante Planches.* 1749.

JE Soussigné Libraire du Roy pour l'Artil=lerie et le Genie, quay des Augustins, a Paris, reconnois avoir reçu de Monsieur

la somme de douze livres, a compte de celle de dix huit livres pour le payement d'un exem=plaire en feuilles du Livre cy dessus; Promettant de remettre au porteur du present Billet le dit Ouvrage en feuilles et bien conditionné dans le courant du mois d'Octobre prochain en recevant les six livres qui restent a payer. Fait a Paris ce mil sept cent quarante neuf.

N°

Reconnaissance de souscription.
Dessinée et gravée par C.-N. Cochin.

Pl. 48 (*voyez p. 7*).

Quel que fût le soin de l'imprimeur, il y avait des tirages auxquels une planche ne pouvait suffire, il fallait en graver plusieurs autant pour gagner du temps que pour avoir de bonnes épreuves. C'est ainsi que Cochin a gravé quatre fois les vignettes des *Etrennes mignonnes pour l'année 1741*, qui ont tiré à cinquante mille et que Saint-Aubin a refait, entre les mois de juin et de novembre 1790, *deux cent deux fois le portrait de Louis XVI* pour les quatre cent millions d'assignats décrétés en première ligne par l'Assemblée constituante.

Ajoutons, pour en finir avec le tirage des planches en taille-douce, que les graveurs se virent contester par la corporation des imprimeurs le droit de posséder des presses. Un arrêt du Conseil d'Etat du Roi (13-27 juillet 1734, confirmé par lettres patentes du 23 août suivant) tranche la question et leur permet d'avoir des presses chez eux, à condition bien entendu qu'ils ne s'en servent point pour faire concurrence au commerce des imprimeurs professionnels.

Les épreuves exceptionnelles.
Épreuves d'artiste, épreuves d'état.
Épreuves de remarque.

Nous avons vu dans le traité de Malbeste et de Lamy, que la quantité d'épreuves attribuée au graveur est strictement déterminée, ce sont les *épreuves d'artiste*, il en est de même pour celles qui devront lui servir à constater les progrès de sa planche, ce sont les *épreuves d'état*.

Le trafic des unes et des autres a causé des procès multiples, celui du graveur Baléchou fut presque une cause célèbre, et la plupart des historiens de la gravure ont cru devoir lui consacrer une page attristée. Pendant cent-cinquante ans, on a imprimé



ADRESSE DE L'IMPRIMEUR SERGENT.
Dessinée et gravée par C.-N. Cochin.

Pl. 49 (voyez pp. 5 et 118).

que Baléchou, ayant fait tirer de son beau *portrait du roi de Pologne Auguste III* cinq cents épreuves au lieu des cinquante auxquelles il avait droit, fut à la requête de l'agent du roi de Pologne, un certain Le Leu, traduit devant les juges du Châtelet, condamné par eux, rayé de la liste des membres de l'Académie, exilé en terre papale et qu'il était mort à Avignon de honte et de bile recuite. Or, un érudit préfet de Vaucluse, M. Jules Belleudy s'étant avisé d'étudier sur pièces le procès du graveur, constata que les juges du Châtelet avaient débouté Le Leu de ses prétentions, que Baléchou n'avait été condamné ni par eux ni par ses confrères de l'Académie Royale, et qu'il n'avait pas été rayé de la liste de ces derniers; on a des lettres de lui datées d'Arles, ce qui prouve qu'il n'était pas en exil à Avignon, et les termes dans lesquels il écrit à ses confrères, au marquis de Marigny, les réponses qu'il en reçoit, n'indiquent point un homme hors la loi. Qu'il ait conservé de son aventure une certaine rancœur, c'est assez naturel, mais comme on sait aujourd'hui qu'il est mort d'une indigestion bien constatée (8 août 1764), il devient difficile de savoir de combien l'amertume abrégea ses jours.

Quoi qu'il en soit, l'Académie fit connaître à ce propos (délibération du 8 avril 1752) son avis sur les épreuves d'état et les épreuves d'artiste et neuf ans plus tard (24 juillet 1761) elle eut à revenir sur la même question au sujet d'une contestation survenue entre le graveur Fessard et l'orfèvre Germain, celui-ci réclamait au graveur les eaux-fortes de planches commencées d'après Germain, le père.

L'Académie atteste : « que l'usage établi de tout temps est que les épreuves qui se tirent dans le courant de l'ouvrage et notamment la première ébauche que l'on nomme *eau-forte* ne sont jamais remises au propriétaire de la planche à moins qu'il n'y ait une convention expresse du contraire, ces sortes d'épreuves étant informes et pouvant exposer la réputation de l'auteur ».

L'Académie atteste également que l'usage autorise le graveur à

conserver un nombre modéré d'épreuves de la planche finie, douze ordinairement. Lorsque ce nombre est déterminé par une convention, le graveur est tenu de ne pas en faire tirer une de plus à l'insu du propriétaire.

La totalité des épreuves nécessaires pour conduire une grande planche depuis le commencement jusqu'à la fin ne doit pas dépasser 50 ou 60. On peut admettre le chiffre de 100 dans le cas où l'on imposerait au graveur des modifications importantes.

A moins d'une autorisation spéciale, le graveur ne doit ni donner ni vendre les épreuves qui lui appartiennent légitimement tant que le propriétaire de la planche n'a pas mis les siennes au jour. (Les dessinateurs qui avaient par traité droit à des épreuves d'artiste étaient naturellement tenus à la même discrétion.)

C'est la théorie ; renseignons-nous sur certains détails de la pratique auprès de quelques intéressés. Éditeurs et graveurs n'épargnent pas leurs plaintes. Renouard, par exemple accuse formellement Nicolas de Launay, le graveur des *Hazards heureux de l'Escarpolette* d'imposer sa direction dans les entreprises de gravure et d'en profiter pour faire tirer frauduleusement des séries de cent ou cent cinquante épreuves. Le graveur Gaucher est exaspéré par le trafic qui se fait sur les estampes de Greuze et il charge à fond dans une lettre adressée au *Mercure de France* (décembre 1777) à propos de l'estampe du *Gâteau des Rois*. Il stigmatise « l'ineptie de ces curiolets » qui ne jugent du mérite de l'estampe que quand ils l'ont payée très cher; certain colporteur leur propose le même jour des épreuves du *Gâteau des Rois*, à 36 livres avant l'adresse de l'auteur, à 24 livres avec un point mal placé, à 16 livres seulement quand elles sont correctes, et le colporteur sait bien ce qu'il fait. « Il ne manqueroit, dit Gaucher, que des épreuves avant lettre ; malheureusement pour les marchands, M. Greuze n'en a pas fait tirer. » Il laisse d'ailleurs comprendre qu'en bien des cas pareil oubli se répare avec un cache-lettre,



Portrait d'Auguste III, roi de Pologne.
Gravé d'après M. Rigaud, par I.-J. Baléchou.

Pl. 50 (*voyez p. 120 et suiv.*)

autrement dit une bande de papier mince interposée au bon endroit entre la planche et l'épreuve.

Deux ans plus tard, à propos d'une autre estampe de Greuze, *La Dame bienfaisante*, Gaucher reprend le même thème dans les *Lettres d'un voyageur à Paris à son ami Sir Charles Lovers*. Cette fois le colporteur lui a proposé des épreuves avant la lettre, avec la dédicace et les armes seulement, d'autres avec l'adresse de Greuze et le titre de peintre du Roi, d'autres où ce titre est effacé, d'autres enfin où les noms du graveur et du peintre sont indiqués seulement à la pointe. « Tu vois, Charles, dit le voyageur, que l'on met à profit tous les moyens possibles pour piquer la curiosité des amateurs et ces petites rubriques sont la mine d'or de la gravure. » Et de fait, l'association que Greuze avait faite avec les graveurs Massard, Gaillard, Levasseur et Flipart, réussit admirablement, si bien, que pour échapper à la contrefaçon et au truquage des états, le peintre et les graveurs furent obligés de signer les épreuves au dos.

Greuze nous donne lui-même son chiffre d'affaires dans le mémoire qu'il consacre à ses infortunes conjugales : « Le commerce des estampes avait rapporté trois cent mille livres, il en a manqué cent vingt mille dans la maison, non compris les estampes que je lui avais données à son profit pour la récompenser des peines qu'elle se donnait pour le commerce. Elle ne devait faire tirer que 50 épreuves pour elle et notre associé ; au contraire, c'est qu'elle en faisait tirer 500 qu'elle vendait à son profit trois ou quatre louis la pièce. Il y a eu neuf planches de gravées pendant que nous avons vécu ensemble, dont elle a fait son profit..... » (1).

On ne saura probablement jamais quelle somme a bien pu gaspiller la jolie Mme Greuze, ni ce que les graveurs ont touché pour

(1) M. Maurice Tourneux a eu l'obligeance de nous signaler une pièce qui assombrit encore ce tableau, c'est le : *Mémoire sur délibéré pour Demoiselle Marie-Cornélie Flipart, légataire du sieur Jean-Jacques Flipart, graveur du Roi, son frère, demanderesse, — contre le sieur*

leur part, mais ce chiffre de trois cent mille livres, que le peintre a fait rendre à neuf planches gravées et qui représente comme valeur effective à peu près huit cent mille francs d'aujourd'hui, suffit à prouver que le commerce des estampes et notamment celui des épreuves de remarque avait du bon.

Une planche gravée s'use insensiblement à chaque épreuve et il est tout naturel de pointer par une signe spécial, par une addition, par un effaçage, par une remarque enfin, chaque centaine ou chaque millier d'épreuves et de les coter suivant leur degré de fraîcheur. Le système est bon, mais de quelle bonne chose n'a-t-on pas abusé ?

On peut évidemment considérer comme un abus de l'épreuve d'état ces vignettes « à figures découvertes » où le graveur se donne parfois beaucoup de mal pour montrer ce que le dessinateur a cru devoir cacher. C'est une spéculation scabreuse que Le Mire, entre autres, a faite assez souvent, et tous les bibliophiles connaissent, au moins de réputation, l'épreuve à figure découverte du *Rossignol* des *Contes* de La Fontaine; il n'y a qu'à sourire des gaillardises de ce genre quand elles sont drôles et traitées lestement, mais il est assez difficile d'excuser le graveur qui de son chef gâche une jolie vignette par l'adjonction d'une obscénité minutieuse.

Truquages de planches.

Lorsqu'une planche passe entre les mains d'un nouveau propriétaire, il est rare que celui-ci n'y mette pas sa marque : les changements d'adresses, les corrections de fautes sont fréquentes sur lesquelles il n'y a pas lieu d'insister, mais on rencontre des

Jean-Baptiste Greuze, peintre du Roi, et Dame Anne-Gabrielle Babuty, son épouse, défendeur. De l'Imprimerie de Clouzier, rue de Sorbonne, 1783 (in-4°, 24 p.)

Marie-Cornélie demande à vérifier les comptes de l'association Greuze-Flipart que les deux époux ont refusé de lui communiquer.

Cette pièce a fait l'objet d'une intéressante communication de M. Henri Macqueron au *Bulletin de la Société d'émulation d'Abbeville* (année 1910, nos 3 et 4).

modifications d'un caractère discutable : dans l'*Œuvre de Miséricorde*, de François Hutin, par exemple, l'F de la signature a été remplacé par un C, parce que les estampes de Charles Hutin se vendaient mieux; c'est un peu plus que de la subtilité.

L'éditeur qui a substitué dans le portrait en pied, gravé par N. de Larmessin, d'après Van Loo, la tête de *Marie-Antoinette* à celle de *Marie Leczinska* n'y regardait pas de très près et celui qui a fait un *Gentil Bernard*, en modifiant simplement la légende d'une réduction du *portrait de Gauffecourt,* par Daullé, devait être encore plus pressé.

Il faut juger avec plus d'indulgence les modifications de la période révolutionnaire. Peut-on jeter une bien grosse pierre à l'homme qui a remplacé, dans une allégorie, Vergennes par Necker, et Necker par Marat? Dans le *Vive le Roy*, gravé par Augustin Le Grand, d'après Debucourt, le portrait de Louis XVI a cédé la place au décret du 18 Floréal, qui disparut un beau jour devant une effigie de Bonaparte, ce ne serait inexcusable que de la part d'un éditeur foncièrement royaliste, et l'on ne peut même accabler l'homme qui a transformé l'*Hommage des arts à Marie-Antoinette*, gravé par Prévost, d'après Cochin, en un *Diplôme* pour les jeunes citoyennes de l'institution Hurard, à Rouen, si désolant d'ailleurs que soit, au point de vue de l'art, ce travestissement.

Les transformations les plus curieuses étaient peut-être celles qui ne se faisaient ni par fraude, ni par crainte. M. Edouard Meaume en cite un exemple typique dans son excellente étude sur le graveur Sébastien Leclerc (pp. 213-218); celui-ci avait une clientèle d'amateurs qui se disputaient ses plus belles épreuves, le marquis de Béringhen, le marquis de Torcy, le bénédictin Dom Godiveau, le généalogiste Clairambault, l'horloger Turet, l'avocat Claude Potier; un beau jour, pour être agréable à ce dernier, il grava dans un paysage magnifique une figure de Saint-Claude et l'avocat s'empressa d'acquérir la planche et les douze épreuves

que l'artiste s'était réservées. Comme elles ne le satisfaisaient point, il les brûla ostensiblement, en tira douze autres à son goût, fit effacer le Saint-Claude, pria Charles Eisen de le remplacer par une *Madeleine pénitente*, puis il s'offrit le plaisir de « céder », moyennant un bon prix, le *Saint-Claude* aux concurrents qui lui avaient plus d'une fois soufflé de belles épreuves.

C'est un des petits bonheurs de la curiosité. La vente du cabinet Potier fut faite après décès par les soins des sieurs Helle et Glomy, le 28 février 1757. Helle, qui fut une des figures intéressantes du monde de l'estampe — il était géographe, marchand d'objets d'art, conseiller de plusieurs amateurs célèbres, dont il alimentait, classait et montait les collections, et il a, comme titre de gloire, d'avoir édité avec son confrère Glomy (1751) le *Catalogue de l'œuvre de Rembrandt*, qui avait été dressé par Gersaint et qui est le premier en date — Helle racheta la planche, fit effacer la *Madeleine pénitente* que Cochin remplaça par un *Saint-Pierre*, et, après avoir ainsi donné de la plus-value aux épreuves du second état, fit imprimer une petite note qui contenait toute l'histoire et qui servit de prospectus. L'estampe fut publiée avec le quatrain suivant gravé sur une planche accessoire :

Leclere (*sic*) de ce chef d'œuvre eut la gloire et la peine
Saint Claude y fut placé par son savant burin ;
Eysen l'en délogea pour une Madeleine
Et saint Pierre à son tour y fut mis par Cochin.

Et l'on fit encore, avec une autre planche accessoire, un nouveau tirage agrémenté de ces vers :

Saint Claude par le Clere occupa cette place
La Madeleine y fut mise après par Eysen
De la main de Cochin, saint Pierre enfin s'eface
C'est le portier des cieux qu'il nous les ouvre (Amen !)

H. Gravelot.

« Celui-ci, fait remarquer bonnement Jombert, réussissoit mieux dans le dessin que dans la poésie. »



Hommage des Arts a Marie-Antoinette.
Gravé d'après C.-N. Cochin, par B.-L. Prévost.

Pl. 51 (voyez p. 125).

Contrefaçons

« Contrefaction en gravure, dit l'adresse des graveurs à l'Assemblée Nationale (1er mars 1791), est la copie plus ou moins grande d'un sujet gravé dont la planche existe et dont par conséquent la propriété peut être réclamée. »

Le mal devait être fréquent si l'on en juge par une estampe populaire de 1760, *L'Arbre de Cracovie* (1), à l'ombre duquel on ne voit que des choses invraisemblables, entre autres, un graveur sans contrefaction. M. E. Campardon a publié dans les *Nouvelles Archives de l'Art Français* (t. IX. pp. 300-309), toutes les pièces d'un procès intenté par les sieurs Esnauts et Rapilly à Basset, graveur et marchand d'estampes, au sujet d'une contrefaçon des *Modes et coiffures françaises* et l'on ne peut souhaiter de meilleur renseignement.

Les plaignants, invoquant le privilège qui leur a été concédé le 29 juillet 1778, s'adressent à un commissaire au Châtelet qui perquisitionne à l'improviste chez Basset, saisit les estampes incriminées, soit 6 épreuves d'un *Voltaire couronné sur le Théâtre français* et 262 épreuves des *Modes et coiffures françaises;* il fait retirer des imprimeries de Dutertre et de Beauvais six planches gravées qui renfermaient des figures contrefaites et dépose le tout sous scellés à la chambre syndicale de la Librairie en attendant une expertise contradictoire. Basset désigne comme expert Jacques-François Chéreau, Esnauts et Rapilly choisissent Basan. La sentence rendue le 14 décembre 1779 ordonne la confiscation au profit d'Esnauts et de Rapilly de la planche et des épreuves du *Voltaire couronné,* — la radiation, sur les autres planches

(1) Le graveur Ponce a publié les *Souvenirs d'un vieil ami de l'Arbre de Cracovie.* C'était un arbre énorme à l'ombre duquel les nouvellistes avaient pris l'habitude de se réunir pendant la guerre de sept ans. Il avait été planté par Marie de Médicis. (N. Ponce, *Mélanges sur les Beaux-Arts*, Paris 1826, p. 421 et suiv.)

saisies, des figures contrefaites qu'elles renferment, — la mise au pilon des épreuves tirées sur ces planches.

Le tout fut fait le jour même en la Chambre syndicale de la Librairie. Le procès, commencé le 30 avril 1779, avait duré près de huit mois.

Certains procès ne sont entrepris que dans un but de publicité, Lancret, par exemple, intente en 1731 une poursuite en contrefaçon contre les sieurs Sirois, Limosin, Gaultrot, marchands imagers, et Radigues, qui est qualifié de revendeur d'images en taille-douce. Il s'agit d'un portrait de danseuse qui n'est pas autrement désigné, M. Guiffrey, dans sa réédition de l'*Eloge de Lancret* par Ballot de Sovot, a publié les pièces du procès et montré qu'il s'agit d'une réduction du portrait de Mlle Camargo. Lancret ne déteste ni le bruit ni l'argent, il s'en tient à la lettre de son privilège et ne demande rien moins que 6000 livres d'amende pour chacun des contrevenants, 3000 livres de dommages et intérêts et pousse l'affaire jusqu'au conseil privé du Roi. Les choses y sont ramenées à leurs justes proportions : Lancret se voit attribuer les images confisquées, Sirois, Limosin et Gaultrot s'en tirent avec 3 livres d'amende chacun, Radigues avec 20 livres d'amende et 120 livres de frais et dépens.

Nicolas de Launay (qui décidément n'a pas une bonne presse) se vit accuser en pleine Académie par son confrère et collègue Augustin de Saint-Aubin d'avoir contrefait le portrait de Necker d'après Duplessis. L'Académie « ne désirant que ramener les contestants à des dispositions amicales » évita de se prononcer (séance du 8 novembre 1788). « Mon sentiment écrit Wille dans son *Journal* était de les mettre hors de cause et procès. Cela prévalut. Mieux vaut douceur que rigueur. »

L'Académie se trouve parfois bien embarrassée entre ses membres peintres et ses membres graveurs : au Salon de 1777 figurait une *Vue de Saint-Pétersbourg* gravée par Le Bas d'après Le Prince qui n'en fut pas content; il était aigri par la gêne, par

la maladie, traita durement le graveur et fit valoir l'ordonnance du 15 mars 1777 qui défend de publier une estampe sous le nom d'un académicien sans son autorisation, ou, à son défaut, sans la permission de l'Académie. Le Bas quoique septuagénaire avait le sang vif, il affecta de traiter Le Prince en cadet et lui déclara de haut qu'étant arrivé près de trente ans avant lui à l'Académie, il en connaissait les usages. On finit par les calmer. Pendant ce temps, Gabriel de Saint-Aubin mettait dans son livret du Salon de 1777 un croqueton de la *Vue de Saint-Pétersbourg* accompagné de cette réflexion : Pourquoi ne pas graver Paris et la Seine ?

Quand le graveur n'est pas de l'Académie, cela va tout seul : François-Anne David avait gravé sans l'agrément de Joseph Vernet, autant dire par surprise, deux *Vues de Dunkerque* d'après des croquis sommaires. C'est Renou, secrétaire de l'Académie, qui les désavoue au nom de Vernet par une lettre au *Journal de Paris* (6 mars 1780). Vernet y a mis ce post-scriptum : « Je les désavoue comme ne méritant point de faire partie de mon œuvre et d'y figurer avec les belles gravures de MM. Cochin, Le Bas, Aliamet et autres. »

Les peintres de l'Académie ont d'ailleurs souvent à se défendre contre des graveurs trop entreprenants : Fessard, par exemple, qui s'est faufilé dans l'entourage de la marquise de Pompadour et ne sollicite rien moins du marquis de Marigny que le privilège de graver les tableaux du Cabinet du Roi. Le directeur des bâtiments demande comme d'habitude l'avis de Cochin et la réponse de celui-ci, publiée par le baron Roger Portalis, qui possédait la lettre autographe (*Graveurs du XVIIIe siècle*, t. II, pp. 132-134), est un modèle de bon sens et de fermeté courtoise. Cochin fait ressortir les inconvénients qu'il y aurait à concéder un pareil privilège et il ajoute que Fessard a gravé d'autorité certains peintres qui auraient préféré d'autres interprètes. C'est une exécution polie, mais Fessard ne cesse pas pour cela de harceler pendant douze ans le marquis de Marigny, qui a toujours quelque bonne

raison pour ne pas lui donner l'autorisation de graver un tableau du Roi.

En 1784, un graveur plus médiocre encore, Benoît-Louis Henriquez, présente au comte d'Angiviller un mémoire pour obtenir la permission de « graver en suite tous les tableaux du Roi ! » Pierre, qui s'est laissé aller à promettre de présenter le projet, ne peut pas s'empêcher d'écrire dans sa lettre d'envoi qu'il a jusqu'ici « toujours été rejetté parce que l'on connoit comment sont traités les arts lorsqu'ils sont à l'entreprise..... » Cependant le graveur s'autorise de cette seule démarche pour sc déclarer chargé par ordre supérieur de graver les tableaux du Roi relatifs à l'histoire de France, et il l'annonce dans un prospectus qui fait du bruit à l'Académie.

Henriquez avait commencé par la *Mort de Duguesclin,* d'après Brenet, et la *Mort de Léonard de Vinci*, d'après Ménageot; les deux peintres s'étaient inclinés bonnement devant « l'ordre supérieur » et n'auraient peut-être pas cherché plus loin si les gravures avaient été bonnes, mais elles ne valaient pas grand'chose et le prospectus était trop audacieux, aussi, dans la séance du 5 mars 1785, provoquèrent-ils des explications, qui furent désastreuses pour le graveur.

Nous nous en tiendrons à ces quelques faits : ils suffisent pour caractériser le contentieux propre aux graveurs, et il est inutile de multiplier des exemples de réclamations, de poursuites, d'appels à l'arbitrage, qui ne nous apprendraient rien de plus au point de vue professionnel.

Titres. Signatures. Dédicaces.

Disons tout de suite que les éditeurs du XVIIIe siècle, pour favoriser la diffusion de leurs estampes, n'avaient pas trouvé de meilleur moyen que de recourir à la langue scientifique interna-



L'Arbre de Cracovie, 1760.

Représentant, sous le nº 17, un graveur sans contrefaction.

Pl. 52 (*voyez p. 127*)

tionale, le latin ; c'est pour cela que la plupart des estampes gravées, d'après Watteau, portent un titre en partie double ; la traduction est plus ou moins littérale, plus ou moins élégante, elle est souvent instructive ; lorsque nous lisons au bas d'une estampe gravée par N. Tardieu, d'après un tableau du cabinet de M. de Jullienne :

Les Champs Élysées Gravées (sic) d'Après le Tableau original peint par Watteau de Mesme Grandeur.
Elysii Campi Scalpti juxta Exemplar Ejusdem magnitudinis a Watteavo Depictum.

nous voyons que le brave François Chéreau savait du moins que graver se traduit par *scalpere* et non par *sculpere* comme ont paru le croire les éditeurs et les graveurs du XIXe siècle.

Lebas n'avait appris ses lettres que d'après les enseignes, mais il savait où s'adresser, et le titre de son *Assemblée galante, Urbanitatis Cœtus*, nous montre dans quelle acception se prenait alors le mot *galant*.

Comme il s'agit de faire comprendre le plus clairement et le plus brièvement possible un sujet de tableau, le traducteur ne s'arrête pas au pied de la lettre ; Gérard Scotin grave le *Lorgneur*, d'après Watteau, et conserve ce titre pour sa clientèle française ; pour l'autre, il explique en latin : *Aliter intentus*, et tout le monde est content.

Mais ce n'est point là que vont les préférences des graveurs ; ils ont le culte de l'épigramme, c'est une vieille tradition, et raffolent du quatrain moral, sentimental ou léger, dont la calligraphie magnifique joue au bas de l'estampe le rôle décoratif d'un cul-de-lampe.

Le *Jeu du Pied de Bœuf*, autrement dit la *Main chaude*, gravé d'après De Troy par C.-N. Cochin, le père, est agrémenté de cette légende :

En vain je voudrois m'en deffendre
Vous m'aprenez trop, Jeune Iris,
Qu'à ce jeu lorsqu'on croit vous prendre
On ne manque pas d'estre pris.

Des poètes ont signé des vers plus insignifiants, « Mr. Roy », par exemple, au bas du *Matin*, gravé par N. de Larmessin, d'après Lancret :

En sortant de goûter les douceurs de Morfée,
Ce léger passetems pour elle ouvre le jour,
Les soins de la Parure auront bientost leur tour
Et l'Art à la Beauté va dresser un Trofée.

Typographié, cela ne dit rien; gravé, c'est une arabesque ferme, légère, qui complète admirablement l'estampe.

Il y a un grand maître du genre, c'est Bernard Lépicié, graveur et secrétaire historiographe de l'Académie de peinture : il a le quatrain bonhomme, j'allais dire bourgeois, pour les petits tableaux de Chardin, et l'on devine qu'il est au moins aussi content des vers que de la gravure dans son estampe de *La Gouvernante* :

Malgré le minois hypocrite,
Et l'air soumis de cet enfant
Je gagerois qu'il prémédite
De retourner à son volant.

Il signe deux fois, comme graveur et comme poète, au bas du *Printemps*, d'après Rosalba Carriera :

L'Eclat des fleurs est peu durable
La Beauté s'altère aisément ;
Il n'est qu'un instant favorable,
Et cet instant c'est le présent.
Lépicié.



Estampe gravée d'après J.-B.-S. Chardin, par B. Lépicié
et agrémentée d'un quatrain du graveur.

Pl. 53 (*voyez p. 132*).

Un peu plus de marge et le sonnet d'Oronte avait peut-être un pendant !

Voici, pour en finir avec la poésie de cet ordre, quelques vers d'une rare platitude, ils sont au bas d'une estampe inspirée par Honoré Barjac, valet de chambre du cardinal de Fleury. Elle représente Diogène éclairant avec sa lanterne le portrait du Ministre, il en fut gravé plusieurs répliques :

Dans Athènes jadis tu le cherchois en vain,
Ridicule cynique, il devoit naître en France
Cet homme si parfait, si rempli de prudence
Nous l'avons trouvé pour certain,
Sans avoir comme toi la lanterne à la main,
Suffit de voir Son Eminence.

Honoré Barjac était une puissance et l'on a dû trouver cela charmant.

Quant aux légendes en prose, didactiques ou purement littéraires, elles se chiffrent par dizaines de mille et varient à l'infini, depuis cette espèce de faire part naïf, qu'on lit au bas d'une image représentant la naissance d'une petite princesse de France, Louise-Marie, morte à cinq ans :

« *La Reine est accouchez le 28 juillet 1728, à huit heur et un car du matin d'une princesse et elle ce porte autant bien que l'on le puisse souhaiter. Chez Thévenard, Rue Saint-Séverain.* »
jusqu'à l'épigraphie de ces monuments de la Gravure qui devaient commémorer les solennités royales, monuments, avons-nous dit, auxquels on consacrait tout le temps nécessaire, et non planches d'actualité. (Le *Serment de Louis XVI*, dont on va lire la légende, a demandé quatre ans; la gravure des planches commandées à Moreau le jeune par la Municipalité parisienne, en souvenir des fêtes données à l'hôtel de ville le 21 janvier 1782, en a pris sept !)

Voici le type de la légende officielle :

SERMENT DE LOUIS XVI A SON SACRE

Girault et Boquet inv.

DÉCORATION DU SACRE DE LOUIS XVI, ROI DE FRANCE ET DE NAV. à RHEIMS LE 11 JUIN 1775 SOUS LES ORDRES DE M. LE MARECHAL DUC DE DURAS. Pair de France, Premier gentilhomme de la Chambre de Sa Majesté, Ordonnée par M. Papillon de la Ferté Intendant Contrôleur Général de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi.

Dessiné d'après Nature et gravé par J. M. Moreau Le Jeune Dessinateur et Graveur du Cabinet du Roi 1779. — Beaublé Scripsit.

Imprimé par Dubus.

Rien n'y manque, le protocole en donne à chacun pour son grade et l'on peut voir que le graveur de la lettre ne s'oublie pas. Beaublé, graveur en lettres, régulateur des écritures française et anglaise, devait être aussi pénétré de l'importance de son art que Lieven van Coppenol, le calligraphe ami de Rembrandt; il apposait volontiers un *Beaublé Scripsit* sur des planches minuscules, le portrait in-8° de Le Bas par exemple, et n'a pas manqué de faire d'un seul trait de plume un portrait de Marie-Antoinette qui fut présenté au Roi par J. Prunet « de l'Académie royale d'écriture. »

Il ne faut pas oublier que la gravure de lettres en taille-douce, réservée à nos publications de luxe, était au XVIIIe siècle un procédé courant. Les graveurs de lettres étaient nombreux, très habiles et très occupés ; on peut citer parmi les plus connus, Aubin, Drouet, qui a gravé tout le texte de : *Pygmalion, Scène lyrique de M. J. J. Rousseau, mise en vers par M. Berquin, le texte gravé par M. Drouet 1775,* in-8°, Montulay qui a gravé, en collaboration avec Drouet, le texte des *Fables de La Fontaine* illustrées par Fessard (6 vol. in 8° 1765-1775) ouvrage qui valut à Fessard, en plus des souscriptions de la Cour, une gratification de 600 livres par volume, etc. etc.

Il y a des planches trop signées, d'autres qui se passent de signatures, de titres et de commentaires, par exemple toute la série tant soit peu libertine qu'on peut attribuer, d'après la manière et sans être taxé de calomnie, au crayon de Huet et à la pointe de Bonnet. Il y a aussi les pseudonymes : Tennob pour Bonnet, Denargle ou Narwel pour Augustin Legrand, de Valnay pour de Launay etc. N. Le Mire a signé Erimmeln une allégorie célèbre composée par Moreau le jeune à propos du partage de la Pologne et intitulée : le *Gâteau des Rois*. La destruction de la planche, décidée par ordre supérieur, fut retardée de vingt-quatre heures par un lieutenant de police iconophile, M. de Sartines, qui laissa galamment au graveur le temps de tirer quelques épreuves d'artiste.

Nous venons de voir ce que rapportait à Fessard la dédicace aux Enfants de France des *Fables de la Fontaine*. Noblesse oblige : les grands seigneurs savaient accepter une estampe à leurs armes et les graveurs du XVIIIe siècle savaient la dédier.

Ils ne le faisaient, bien entendu, qu'avec une autorisation préalable. M. Furcy Raynaud a publié dans les *Nouvelles Archives de l'Art Français* (t. IX, p. 45.) la lettre par laquelle Bernard Lépicié sollicite du marquis de Vandière, au nom du sieur Chardin, la permission de lui dédier l'estampe : *Dame qui s'amuse avec une serinette* et de « pouvoir marquer que ledit tableau est tiré de son Cabinet. »

Le Bas avait adressé la même requête à un seigneur qui fit demander s'il en coûterait quelque chose, parce que, dans ce cas, il refuserait. Voici, telle que nous l'a conservée Joullain, la réponse impétueuse du graveur : « Je ferai présent à M..., dit Lebas, du droit de se dire le protecteur des Arts et je lui donnerai mon estampe encadrée à ses armes, avec une douzaine d'épreuves de ma planche pour lui servir de titre. »

Mais c'est exceptionnel : on sait la protection généreuse, délicate, que Wille à ses débuts reçut du maréchal de Belle-Isle ; au bout

de soixante ans, il en parlait encore avec attendrissement; son camarade, Georges-Frédéric Schmidt, garda toute sa vie la tabatière d'or qu'il reçut — avec trois mille livres — lorsqu'il vint apporter à M. de Saint-Albin, archevêque de Cambrai, la première épreuve de son portrait et il est bon d'ajouter que le prélat et le maréchal abandonnaient aux graveurs les planches et le droit de les exploiter... Il en fut ainsi de beaucoup d'images sérieuses ou légères. Les plus hauts personnages acceptaient sans morgue ni pruderie d'y voir figurer leur armes. Choffard dédie « *Marchez tout doux, parlez tout bas* », qu'il a gravé d'après Baudouin, à S. A. Mgr. le Prince de Ligne et du Saint-Empire dont il n'a pas la place de graver tous les titres dans la marge de son estampe; l'*Oracle des Amants*, par le même Choffard, d'après le même Baudouin, est offert par l'éditeur à la princesse Catherine de Holstein-Beck.

Le *Couronnement de Voltaire sur la Scène du Théâtre Français* porte les armes de la marquise de Villette ; le *Couché de la Mariée*, celles de « Très Haut et très Puissant Seigneur Armand-Charles-Emmanuel d'Hautefort, avec un hommage collectif de Baudouin et de Moreau le jeune; le *Carquois épuisé*, celles du prince de Guéménée; le *Petit Jour*, celles de M. de Sandoz-Rollin, conseiller du Roi de Prusse; la *Soirée des Thuileries,* celles de M. Boyer de Fons-Colombe.... Il n'y a pas d'*Amant surpris*, de *Fille mal gardée* qui ne s'abrite derrière un pavois bien armorié.

Puis, les artistes se font des politesses : N. de Launay dédie à M. Honoré Fragonard, peintre du Roi, ses *Hazards heureux de l'Escarpolette*, et Choffard, à défaut d'armes parlantes, compose un écusson avec les initiales H. F., qui flamboient sous la torche de l'amour; Laurent Cars édite la *Pelotonneuse*, gravée par Flipart, d'après Greuze, et l'orne d'une belle dédicace à Mme Anne-Gabrielle Babuty, femme du peintre, pendant que lui-même reçoit de son élève, Saint-Aubin, l'hommage d'une planche gravée d'après Boucher, *Vertumne et Pomone,* 1765. L'*Enlèvement nocturne*,



Vignette de dédicace, composée et gravée par P.-P. Choffard.

Pl 54 (voyez p. 137).

d'après Baudouin, porte une dédicace du graveur Ponce à son ami l'éditeur Basan, et la *Prière à l'Amour*, d'après Greuze, est offerte « Au Beau Sexe » par le graveur Henriquez, un flagorneur. Quant à l'estampe de Le Vasseur, la *Veuve et son Curé*, c'est le peintre lui-même qui signe la mention :

> *Dédiée à Messieurs les Curés qui portent la Paix et la Concorde dans les Familles, par leur très humble et très obéissant Serviteur Greuze.*

Les graveurs savent comme le bon La Fontaine, que

> ..... c'est chère denrée
> Qu'un protecteur.

Aussi ne regardent-ils à la dépense, ni dans le sujet, ni dans la vignette dédicatoire, ils y prodiguent leur talent.

Ils l'ont gaspillé, disent les gens moroses ? Soit, mais ces *Amants surpris*, ces *Filles mal gardées*, ces *Carquois épuisés*, qui sont des thèmes éternels, comment les grave-t-on aujourd'hui et quel est l'artiste capable d'en faire accepter la dédicace par un sénateur, un président de Chambre, ou la femme d'un ministre de la République Athénienne ?



ROLE DE L'ÉTAT

Mesures de Police.

Dans le *Mémoire sur l'Administration de la Police,* rédigé par le commissaire Le Maire à l'intention de l'impératrice-reine Marie-Thérèse (publié par M. Gazier dans les *Mémoires de la Société de Paris et de l'Ile de France*, 1879, t.V, pp. 1-131), on lit, page 19, à la suite des règlements de la librairie :

« Les peintres, dessinateurs en figure, les graveurs et imprimeurs en estampes et les marchands qui débitent leurs ouvrages, sont également sous l'inspection et sujets à la correction de la police, lorsqu'ils abusent de leur talent et de la liberté de leur commerce pour représenter des sujets indécents et dangereux pour les mœurs ou d'un genre satirique qui ne doit être souffert ni toléré..... »

Au point de vue administratif, le graveur relève de l'autorité du chancelier représenté par le lieutenant de police et le directeur de la librairie. Ecrivains, censeurs, papetiers, fondeurs en caractères, imprimeurs, libraires, afficheurs et colporteurs ressortissent à la même juridiction (en dehors de laquelle il n'y a guère à

compter qu'avec le roi, les princes, les ministres et en général toutes les personnes ayant le crédit suffisant pour empêcher la publication d'un livre ou d'une image).

Incarcérations.

L'État prend le graveur sous sa protection : il encourage son art, défend sa propriété, favorise le développement de son commerce, ne l'impose que sous des formes déguisées, mais, avant tout, il le surveille et de très près. Pratiquement la surveillance est exercée par des inspecteurs de police, en charge, qui vont deux fois par semaine recueillir les renseignements centralisés à la chambre de la Librairie; par le syndic et les adjoints de la dite chambre qui sont autorisés, invités même, en plus d'un cas, à se présenter au domicile du graveur; par des inspecteurs hors cadre que le lieutenant de police charge d'opérations à mener rondement et qui savent cueillir sans tapage un pamphlétaire dans son lit. Ce petit désagrément, suivi de six mois de Bastille (21 novembre 1704-20 mars 1705), arrive à Nicolas de Larmessin, père du graveur de Lancret, et auteur d'une planche intitulée *Décadence de la France* : on y voit Mme de Maintenon tenant la tête au roi, qui a une indigestion de conquêtes et rend la ville de Landau; Jean-Charles Houatte, apprenti du graveur, et la dame Houatte partagèrent sa captivité. Pour l'époque, ils s'en tirèrent à bon compte, car la police royale n'était pas tendre aux gravures subversives; l'expression risque aujourd'hui de faire sourire bien des gens qui se croient immunisés par tout le sel, le fiel et le venin que les luttes des partis nous ont fait absorber depuis cent ans, mais à l'avant-dernier siècle, on la prenait au sérieux — consultez plutôt les registres de la Bastille — même aux époques dites de laisser-aller.

Le *Journal de la Régence* de Buvat relate que le 20 juillet 1721, à 10 heures du soir, la police a fait une descente assez brusque

chez le sieur Joullain, graveur, pour saisir une planche intitulée : *Le Sort de la Constitution Unigenitus* et la publication de M. Funck-Brentano, *Les Lettres de Cachet à Paris*, nous fournit, à partir de l'année 1721, toute une série de noms de graveurs incarcérés pour fabrication ou débit d'estampes jansénistes. On y trouve d'honnêtes gens, comme Jean-Baptiste-Nicolas de Poilly, qui fait une semaine de Bastille (2-9 mai 1741) évidemment pour le principe, mais on y rencontre aussi des gens condamnés pour un jansénisme un peu plus compliqué : François-Philippe du Bercelle, par exemple, qui fronde non seulement « la Constitution », mais « le Système » et qui se fait incarcérer pour un an après avoir représenté Mgr. le Régent, le sieur Law et la France, habillés de papier (17 octobre 1721-30 octobre 1722); ou le sieur Godonnesche, « jeune ecclésiastique », graveur d'estampes jansénistes et d'images obscènes que le gouvernement royal met à même de méditer pendant trois mois sur l'immoralité de ce cumul. Cumul fréquent d'ailleurs et qui prend chez les Thévenard le caractère d'une tradition de famille, il y en a trois qui se font prendre et reprendre toujours pour le même délit : « Estampes contre le Pape, les Jésuites et les bonnes mœurs » (25 septembre 1732, 3 février 1741, 16 mai 1741). Les estampes indécentes qui reviennent si souvent dans les notes de M. d'Hémery, directeur de la librairie, à M. de Sartine, entraînent souvent l'incarcération du peintre, du graveur, du graveur de lettres, de l'imprimeur et des colporteurs, et c'est le Régent qui frappe le plus fort : tous les comparses de l'affaire Hubert (17 octobre 1721) se voient embastillés pour douze mois. Vingt ans après, la police donne un coup de filet semblable à propos de la publication du *Portier des Chartreux :* le tapissier Blangy, bailleur de fonds, sa femme et Philippe Le Febvre, graveur, s'en tirent avec six mois de prison; la demoiselle Ollier, qui distribuait, avec le *Portier*, l'*Almanach du Diable* et *Frétillon*, reçoit un ordre d'exil pour Toulouse à sa sortie de la Bastille, mais on n'a pas voulu priver le pavé de la capitale de son com-

parse le sieur Blaud, alias « le chevalier de Seneuve », un de ces gaillards que Diderot devait surveiller du coin de l'œil en faisant causer le neveu de Rameau.

On sait l'effet que produisit l'emprisonnement de Beaumarchais (17 mars 1785). Dans son excellent *Inventaire analytique de la collection de Vinck* (t. I, nº 896), M. F. Bruel a rappelé que le comte de Provence obtint l'ordre d'incarcération pendant que le roi jouait aux cartes, Louis XVI l'écrivit au dos d'un sept de pique. Deux caricatures à l'eau-forte parurent à cette occasion, elles sont d'un élève de Wille, Vincenzo Vangelisti, qui n'a pas cru devoir les signer; l'une représente Beaumarchais arrivant à la prison, l'autre, plus vive, le montre culotte bas, la tête dans le giron d'un lazariste, qui lui administre une des deux flagellations quotidiennes de règle à Saint-Lazare. « *Tans* (sic) *va la cruche à l'eau,* dit la légende, *qu'enfin elle s'emplit* ». L'opinion publique, assez peu favorable pourtant à Beaumarchais, s'émut de son arrestation arbitraire et le pouvoir, pour créer une diversion, s'en prit au graveur; la marchande qui débitait les deux caricatures fut enfermée à la Force et Vangelisti, poursuivi, n'évita la prison que grâce à Pierre-Michel Hennin, premier commis aux affaires étrangères, père du célèbre collectionneur.

(Voyez : *Beaumarchais*, par Paul Bonnefon, 1887, in-8°, p. 63 et la lettre de L. Lalanne, *Courrier de l'Art,* 1882, p. 493).

Amendes.

Les peines coërcitives se compliquaient souvent d'une amende : le sieur Diacre, maître peintre, doit payer 1,000 livres d'amende « pour avoir débité les estampes et mignatures indécentes » qui l'ont fait punir d'autre part (26 mars 1731); un document de la même année, privilège accordé à Lancret pour l'édition de 25 estampes, d'après ses compositions (6 août 1731), nous apprend

que les amendes pouvaient être réparties entre le Roi, les pauvres (en l'espèce, l'hôtel-Dieu de Paris) et le particulier lésé par un délit (1).

Censure.

La censure exige la suppression pure et simple ou des modifications : il faut au moins, à titre de curiosité, rappeler un arrêt de la cour du Parlement (4 août 1753), qui supprime l'estampe intitulée : *M. de Montgeron présentant au Roi son livre sur la vérité des Miràcles du Diacre Pâris,* parce que cette estampe, gravée par Cochin le père, a été dessinée par Cochin le fils, dont le visa de censeur royal se retrouve sur maint volume. Nous avons déjà vu que le *Gâteau des Rois*, allégorie de Moreau le jeune, sur le partage de la Pologne, avait été l'objet d'une mesure de rigueur obtenue par les représentants des souverains visés. Il fallut briser cette jolie planche, mais le lieutenant de police, M. de Sartine, ferma les yeux pendant vingt-quatre heures pour laisser au graveur Le Mire le temps de tirer des épreuves d'artiste.

En 1778, la censure fait effacer la vieille femme agenouillée, qui était « dans l'attitude de l'adoration », sur la planche de Moreau le jeune : *Vue du tombeau de J. J. Rousseau à Ermenonville.*

Citons enfin la saisie d'une eau-forte sensationnelle, la *Représentation exacte du Grand Collier en brillants des sieurs Boehmer et Bassenge*, — le Collier de la Reine! — qui fut gravé, pense M. F. Bruel, par R.-F. Taunay, lorsqu'au début de 1786, on s'occupa de faire rechercher à l'étranger et notamment en Angleterre les diamants détachés du collier et vendus par les complices

(1) L'arrêt du Conseil d'État du 31 janvier 1685 rend les auteurs, imprimeurs, libraires et graveurs qui n'auront point fait le dépôt de leurs œuvres, passibles d'une amende de 1500 livres, applicable un tiers à Sa Majesté, un tiers au dénonciateur et l'autre tiers à l'hôpital général de la ville où lesdits exemplaires auront été saisis.

de Mme de La Motte. (*Inventaire analytique de la collection de Vinck*, t. I, nº 1046).

Il suffira, croyons-nous, de rappeler en bloc les perquisitions de la période révolutionnaire où l'on n'était pas tendre non plus pour les faiseurs « d'images subversives » et de faux assignats.

Garanties de l'État et mesures fiscales.

On connaît les interminables démêlés de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture avec la communauté des Maîtres Peintres de l'Académie de Saint-Luc, nous retrouvons les mêmes tiraillements entre les *Graveurs* émancipés par l'édit de Saint-Jean-de-Luz (26 mai 1660) et la *Communauté des graveurs sur tous métaux;* ce sont des procès de mitoyenneté. A tour de rôle, chacune des parties obtient des arrêts du Conseil d'État, des homologations du Parlement, des sentences du lieutenant de police, qui aboutissent au moins à ce résultat sûr de faire payer des droits d'enregistrement. Les graveurs ont maille à partir non seulement avec la communauté des maitres graveurs sur tous métaux, mais avec celle des imprimeurs en taille-douce, avec l'Académie de Saint-Luc, avec les merciers, bibelotiers, dominotiers, etc. Il ne leur faut pas moins de trois arrêts du Conseil d'État pour obtenir le droit de conserver une presse en taille-douce et de faire tirer leurs propres estampes chez eux (17 avril 1703, 13 juillet 1734, 27 juillet 1734). Deux arrêts (du 20 octobre 1735 et du 23 janvier 1742) sont nécessaires pour confirmer celui du 26 mai 1660, qui les autorisait à vendre librement leurs estampes; une sentence du lieutenant général de police, M. Hérault, donnée le 6 mars 1739 et confirmée à trois reprises, pour leur reconnaître le droit de les enluminer (ce qui semblait attentatoire aux prérogatives des peintres de l'Académie de Saint-Luc); une autre sentence du

7 décembre 1774, pour interdire aux maîtres imprimeurs en taille-douce, où à leurs veuves, de disposer en quelque façon que ce soit des épreuves des planches qu'on leur confie, etc., etc.

La Liberté de la Gravure.

La gravure est libre, libre aussi le commerce des estampes, c'est-à-dire que l'État « maintient et garde les graveurs en taille-douce, au burin et à l'eau-forte et autre manière telle que ce soit, dans le droit et possession de vendre et débiter, faire vendre et débiter, par toutes sortes de personnes indistinctement dans tout le royaume, les ouvrages de gravure dont ils sont les auteurs ou propriétaires; fait défense à tous marchands et à tous autres de troubler à l'avenir les dits graveurs, ni leurs débitants dans l'étalage et la vente des estampes, images, cartes géographiques, canons d'église et autres ouvrages gravés », ce sont les termes de l'*Arrest du conseil d'État du roy, donné à Versailles le 23 janvier 1742* (Paris, J. Vincent, s. d. in-4°, p. 8). Il n'y a point de graveur ou de marchand d'estampes « en charge », embrasse le métier qui veut, aucun règlement ne limite le personnel, tenu simplement à se présenter « devant les juges de police des lieux où les graveurs auront dessein de vendre et d'étaler pour obtenir la permission par écrit, qui leur sera délivrée sans frais ». Mieux encore, Fessard, graveur du roi et de sa Bibliothèque, ayant été incarcéré à la requête d'un sieur Cherpy, mit tout en œuvre pour faire annuler la sentence et rayer son nom du registre d'écrou; il avait de la ténacité, de l'entregent, il obtint non seulement sa réhabilitation et des dommages et intérêts, mais un *Arrêt du Grand Conseil du Roi, 14 novembre 1759,* jugeant que « les graveurs ne sont point sujets à la contrainte par corps, pour raison de leurs ouvrages de gravures. »

Les règlements.

C'est trop beau ; pour mettre les choses au point, il faut lire le règlement pour la *Librairie et Imprimerie de Paris, arrêté au conseil d'État du Roi, Sa Majesté y étant*, le 28 février 1723, rendu commun pour tout le royaume par un autre arrêt du 24 mars 1744.

L'article 2, du titre premier, exonère bien les estampes en importation, exportation et transit de certains droits (le lecteur nous saura peut-être gré de citer) « Droits de Douane, Péages, Ponts et Chaussées, Domaines, Traites, Impositions foraines, Acquits, Subsides, Resnes, Prêts, Octrois, Passages, Hauts-Passages, Rivières, Détroits, Entrées, Sorties, Barrages, Travers, Doubles-droits, Boute-à-port, et autres taxes et impositions que ce soit, » mais *l'arrêt du conseil d'État, du 27 février 1765,* rectifie légèrement, il met : sur les estampes et papiers peints fabriqués en France un droit d'exportation de *dix sous par quintal* ; sur les mêmes objets venant de l'étranger un droit d'entrée en France de *cent sous par quintal* renforcé, à l'entrée à Paris, d'un droit de visite taxé à *vingt-cinq sous du cent pesant.* En regard de ces droits « protecteurs », rappelons qu'à la même époque, les images gravées en France paient très rigoureusement, à leur entrée en Angleterre, *six deniers sterling* (soit douze sous tournois de France) chacune. Droit perçu *non seulement sur chaque feuille, mais sur chacun des sujets qui peuvent être imprimés sur une même feuille.*

L'œuvre de Karel du Jardin, contenant 52 estampes imprimées sur 26 demi-feuilles, édité à Paris au prix de 9 livres, payait pour entrer en Angleterre 31 livres 9 sous, un peu plus que ne payaient *six quintaux* d'estampes anglaises pour entrer en France !

On peut rêver mieux, c'est bien ce que fait l'abbé Terray : un *Édit du roi, donné à Versailles au mois de mars 1771, registré au Parlement le.......1771.* (Le parlement était alors en exil), exécu-

toire, avec effet rétroactif à partir du 1er avril 1771, et imprimé à Paris chez Simon (in-fol. 16 pages) impose à « tout ce qui sera en magasin, chez les libraires, imprimeurs, graveurs, monteurs d'estampes, marchands de papiers peints, etc. » un timbre spécial ainsi taxé :

12 deniers	pour les estampes de	6	pouces et au-dessous,
18 deniers	—	—	6 à 12 pouces,
2 sols	—	—	12 à 18 pouces,
4 sols	—	—	18 à 24 pouces,
6 sols	—	—	24 à 30 pouces,

... Et ainsi de suite en ajoutant 1 sol par six pouces, pris dans la plus grande dimension !

Le tarif était réduit au dixième pour les objets antérieurs au 1er avril 1771, à la moitié pour les images de piété, porté au double pour les ouvrages venant de l'étranger. Nous nous en tenons à ce qui concerne les estampes, il y avait des tarifs basés sur les formats des papiers pour toute la librairie, mais, bon prince, l'abbé Terray supprimait : « tous droits de traite à la sortie des provinces » — ce que supprimait déjà le règlement de la Librairie de 1723.

On trouve dans ce règlement de 1723 de nombreuses prescriptions communes aux imprimeurs, libraires, graveurs et marchands d'estampes, d'autres spéciales au commerce des images. On ne peut tout énumérer, citons seulement (titre XIII, article XC) une défense à tous voituriers de vendre aucun Livres ou Estampes, qui nous édifie sur la sécurité des transports ; sous le même titre (article XCVII) la prescription au syndic et adjoints de la communauté des libraires de visiter (tous les trois mois) les estampes et images. La police particulière de ces inspections est assez détaillée : les officiers de la chambre syndicale doivent s'assurer que les « imagers » n'ont chez eux ni presse, ni caractères de fonte,

propres à imprimer des livres (cette interdiction remonte au règne de Henri III, 12 octobre 1586) et qu'ils ont bien recours au typographe lorsqu'ils veulent ajouter au bas de leurs images une explication « imprimée et non gravée » *qui ne doit pas excéder le nombre de six lignes, ni passer au verso.* Les inspecteurs doivent également s'assurer que tous ouvrages expédiés de l'étranger ont été examinés par la chambre syndicale ; celle-ci veut qu'on lui apporte les ballots, s'en réserve l'ouverture et le contrôle, et les confisque à son profit dès qu'elle relève la moindre infraction ; les « imagers » ne peuvent en quelque manière et sous quelque prétexte que ce soit faire commerce de librairie, tous les empiètements sont prévus et passibles de peine variées, mais ils doivent cependant faire inscrire — sans frais — leurs noms et leurs demeures au registre de la communauté sous peine de cent livres d'amende.

Dépôt légal.

L'article CVIII du titre XV oblige tous libraires, graveurs et autres personnes qui obtiendront des privilèges ou permissions du grand Sceau pour l'impression, à fournir huit exemplaires, à peine de nullité des privilèges ou permissions. De même pour les permissions de police.

Des huit exemplaires déposés, cinq devaient être remis dans la huitaine :

Deux au garde de la Bibliothèque Publique de sa Majesté ;

Un au garde du Cabinet du Château du Louvre ;

Un en la bibliothèque de M. le Garde des Sceaux de France ;

Un à celui qui aura été choisi pour l'examen desdits livres, feuilles ou estampes.

Les trois autres seront employés par le syndic et les adjoints « aux besoins et affaires de la communauté. »

« L'arrêt du Conseil d'État du 17 mai 1672 est, dit M. H. Lemaître dans son *Histoire du Dépôt légal en France* (Paris,

A. Picard, 1910, p. XXVII), le premier qui fasse mention des graveurs, l'arrêt du 31 janvier 1685 rappelle que deux exemplaires sont dus à la Bibliothèque du Roi : l'arrêt du 17 octobre 1704 en exige cinq : deux pour la Bibliothèque royale, un pour le Cabinet du Roi, un pour le chancelier, un pour le censeur ; la déclaration du 27 octobre 1713 ordonne d'en remettre huit à la chambre syndicale. »

En 1767, les graveurs protestent auprès de M. de Malesherbes contre la remise d'un neuvième exemplaire ; mais cette taxe supplémentaire se trouve confirmée par un avis du 30 septembre 1774, et par un arrêt du Conseil d'État, du 16 avril 1785, qui attribue :

Trois exemplaires à la Bibliothèque du Roi qui (dit un peu légèrement l'Adresse des graveurs à l'Assemblée Nationale) en faisait vendre deux ;

Un à la Bibliothèque de M. le Chancelier ;

Un à celle de M. le Garde des Sceaux ;

Un au censeur ;

Trois à la Chambre de la Librairie.

Aux termes de cet arrêt :

Le dépôt doit être effectué dans les huit jours qui suivent l'impression, sous peine de déchéance du privilège ou de la permission, entraînant la confiscation de l'édition entière.

Tous les collaborateurs sont déclarés solidairement responsables.

Sur les ballots d'ouvrages envoyés de l'étranger, la chambre syndicale prélève neuf exemplaires de dépôt lors de la visite obligatoire, quatre seulement si le nombre d'ouvrages expédiés n'excède pas cinquante. Il en coûte 300 livres d'amende pour essayer d'esquiver cette formalité.

Mettre l'ouvrage en vente sans avoir en main le récépissé des neuf exemplaires entraîne la confiscation de l'édition entière, la révocation du privilège, 1500 livres d'amende, « et telle autre peine plus grande qu'il appartiendra. »

Il est interdit d'ouvrir une souscription, avant d'avoir signé l'engagement de remettre neuf exemplaires à la chambre syndicale, sous peine de 300 livres d'amende.

La chambre syndicale est tenue de fournir un état du dépôt au *Journal des Savants*, qui doit le publier deux fois par semaine « par la voie dudit journal et subsidiairement par la voie du *Journal de Paris* », mais sans retards, sous peine de déchéance de son privilège.

Aucun journal ne peut annoncer un ouvrage imprimé ou gravé, national ou étranger, avant que l'annonce n'ait été faite par le *Journal des Savants* et subsidiairement par le *Journal de Paris*, sous peine de 100 livres d'amende pour la première infraction, 200 livres pour la seconde, révocation de privilège pour la troisième...

Le règlement de 1723, (titre XV, article CXII) défend à tous graveurs d'imprimer aucunes planches ni explication étant au bas d'icelles, sans privilège du Grand Sceau, ou permission du Lieutenant général de police, qui doivent être, sous peine de nullité, enregistrés dans les trois mois sur le livre de la communauté des librairies et imprimeurs de Paris. Il est à peine besoin de rappeler que le défaut de privilège expose le contrevenant à la saisie, à la confiscation de la planche et de l'édition entière, à l'amende, à la fermeture de boutique « et peines plus graves s'il y échoit. »

Ce dernier article est appuyé, dans le *Code de la Librairie de Saugrain* (1744), par la citation de l'arrêt du 26 mai 1860, qui « maintient et garde l'Art de la Gravure... et ceux qui font profession d'icelui... en la liberté qu'ils ont toujours eue de l'exercer dans le royaume, sans qu'ils puissent être réduits en maîtrise ni corps de métier, ni sujets à autre règle, ni contrôle, sous quelque prétexte que ce soit. »

La Chambre de la Librairie appliquait largement, on le voit, le système des compensations. Pendant tout le XVIII[e] siècle, ce ne

sont que mémoires individuels ou collectifs de graveurs protestant contre les exigences de la chambre syndicale ou réclamant l'assurance et le renouvellement des privilèges accordés à l'art de la gravure. Huquier, le brave « père Huquier », comme disaient les jouvenceaux de la rue Saint-Jacques, adresse un mémoire en ce sens à la Direction de la librairie (janvier 1764) : en septembre 1767, les graveurs protestent contre les nouvelles prétentions de la Chambre qui réclame un neuvième exemplaire de dépôt et l'insuccès de leur démarche auprès de M. de Malesherbes a déterminé une effervescence compréhensible, dont on trouve la trace dans le *Journal de Wille* (22 novembre 1767). Wille croit devoir écrire à M. de Livry, premier commis de M. de Saint-Florentin « 8 pages en faveur de la gravure..... car on veut actuellement former une communauté de tous les graveurs qui ne sont pas de l'Académie Royale ». Cet essai de syndicalisme ne lui dit évidemment rien de bon.

Tout cela devait aboutir à l'*Adresse à l'Assemblée Nationale, par les Graveurs et Propriétaires de planches gravées* (1er mars 1791) signée : Basan, Ponce et Gaucher et suivie d'un *Mémoire,* d'un *Projet de décret*, d'un *Mémoire particulier sur la Chambre syndicale avec pièces justificatives* (notamment le fameux arrêt du 16 avril 1785). C'est un réquisitoire qui porta, puisque l'article VI de la *Loi sur la propriété littéraire* n'oblige plus le citoyen qui mettra au jour un ouvrage de littérature ou de gravure, qu'à déposer deux exemplaires à la Bibliothèque Nationale ou au Cabinet des Estampes, faute de quoi, il ne pourra être admis en justice pour la poursuite des contrefacteurs (19-24 juillet 1793).

L'Académie.

Lorsqu'elle se fonda (1648), l'Académie de Peinture et de Sculpture oublia ou dédaigna les graveurs. L'*Arrêt de Jonction*

de 1651 leur entr'ouvrit pour ainsi dire la porte, les *Statuts de 1655* l'ouvrirent tout à fait. « Les plus excellens graveurs, disent-ils, pourront être reçus académistes, sans néansmoins qu'il leur soit permis d'entreprendre aucuns ouvrages de peinture », et le premier à bénéficier de cette disposition fut Michel Dorigny (3 mars 1663).

Les *Statuts du 24 décembre 1663* précisent leurs obligations : ils doivent soumettre les dessins qu'ils ont l'intention de graver au visa de la compagnie et lui réserver, à peine d'amende arbitraire, le nombre d'épreuves qu'elle désignera. (Ce nombre fut, dans la suite, arrêté à deux épreuves et le montant de l'amende taxé à 30 livres).

Morceaux de réception.

C'est à propos de l'admission du sieur Lombart comme agréé, qu'il est question pour la premièrefois (septembre 1673), du morceau de réception des graveurs. L'Académie lui enjoint de faire une planche d'après le dessin « qui lui sera ordonné » et déclare « que sa lettre ne lui sera expédiée qu'après l'exécution de ladite ouvrage ». (Procès-verbaux de l'Académie, t. II, p. 11).

Le procès-verbal du 6 mars 1677 déclare « qu'en considération de la descharge du présent pécunier dont les graveurs sont advantagés », ils devront, outre les épreuves qu'ils doivent à l'Académie, « faire présent d'exemples de leurs œuvres aux officiers qui exercerontz dans le temps de leur réception ».

Les artistes *agréés* par l'Académie doivent avoir recueilli les deux tiers au moins des suffrages de la Compagnie; en principe, ils ont un délai de trois ans pour se présenter au grade d'académicien, et, par conséquent, pour exécuter leurs morceaux de réception. En fait, les sculpteurs et les graveurs auxquels le morceau de réception impose un travail long et dispendieux, bénéficient d'une large tolérance. Nicolas-Henry Tardieu, agréé le 29 oc-

tobre 1712, ne s'est fait recevoir Académicien qu'au bout de huit ans (29 novembre 1720). L'Académie est parfois moins tolérante, c'est ainsi qu'Aveline, agréé le 31 décembre 1737, est déclaré déchu de son agrément le 29 janvier 1742, après avoir écrit à l'Académie que la situation de ses affaires ne lui permettait pas de finir les *portraits de Galloche et de De Troy*, qu'il devait graver pour sa réception. Il y avait peut-être bien de part et d'autre un peu d'humeur, mais tout s'arrange, et, le 28 juillet 1753, Aveline était agréé de nouveau.

Pierre Drevet s'y était mieux pris : agréé le 28 septembre 1703, il avait à graver pour sa réception le *portrait de Robert de Cotte*, d'après Rigaud; la planche n'était pas prête à la date voulue, il offrit à l'Académie, en manière de caution, la planche du portrait de Le Brun, gravé par Edelinck, d'après N. de Largillière, qui lui appartenait. La Compagnie accepta simplement, nomma Drevet académicien le 7 août 1707, édita le portrait de Le Brun tant que la planche fut à sa disposition et la rendit avec non moins de simplicité le jour où Pierre Drevet lui remit le portrait de Robert de Cotte (28 février 1722).

Dans la séance du 25 octobre 1704, l'Académie avait décidé que les morceaux de réception des graveurs consisteraient en deux portraits d'académiciens; elle en précisait le format en indiquant, comme prototype le *portrait de M. de Blampignon*, gravé par Edelinck en 1702, d'après Vivien, soit 35 centimètres sur 25. Le portrait de Robert de Cotte mesure 40 centimètres sur 30, et certains académiciens trouvèrent qu'ils avaient bien droit à la même superficie de gravure, Coustou l'aîné, entre autres, dans la séance du 27 février 1723. L'Académie, « par la voie des fèves » noires et blanches qui servaient alors aux scrutins, lui donna satisfaction, à condition toutefois qu'il indemniserait personnellement le graveur N. Dupuis de ce surcroît de travail. Le 2 septembre 1775, l'Académie insiste à nouveau sur ce point et rappelle « que ceux qui désireront être gravés dans un format plus grand,

dédommageront eux-mêmes les graveurs du surplus de dépense qu'occasionne cet agrandissement.

Les portraits demandés aux graveurs étaient ceux des dignitaires de l'Académie, qui devaient être gravés à leur tour suivant leur rang et leur ancienneté de grade. Mais là encore il y a des accommodements, dont les procès-verbaux de l'Académie peuvent donner l'idée : le 26 août 1702, Jérôme Vallet fait accepter pour sa réception les *planches de la Colonne théodosienne ;* le 3 juillet 1717, J.-B. Massé, qui vient de terminer le *portrait d'Antoine Pesne*, obtient, moyennant un versement de 200 livres, d'être dispensé du second morceau; le 28 septembre 1727, Nicolas Dorigny est reçu sur la présentation de trois volumes de ses ouvrages; on sait que Le Bas, refusé le 30 décembre 1741 sur la présentation des portraits de Le Lorrain et de Cazes, fut reçu le 23 février 1743 avec une estampe représentant la *Conversation Galante,* d'après Lancret, mais on sait peut-être moins que Lépicié, graveur et secrétaire-historiographe de 1737 à 1755, n'a jamais terminé la gravure du portrait de L. de Boullogne d'après Rigaud qu'il devait faire pour sa réception; Cochin, qui l'a remplacé et qui resta en charge de 1755 à 1776, s'en est tiré en offrant à la Compagnie son dessin : *Lycurgue blessé dans une sédition*, qui fut gravé par Demarteau.

L'Académie a beau décider, le 26 juillet 1777, que les graveurs seront dorénavant agréés et reçus en un même jour qu'elle jugera d'après leurs ouvrages si elle doit leur confier des tableaux à graver et qu'elle ne procédera à leur réception qu'une fois les estampes finies, cette révision de constitution ne semble pas donner de grands résultats et le directeur Pierre (29 décembre 1784) écrit à M. d'Angiviller une lettre assez maussade à propos de morceaux de réception du graveur Henriquez « auxquels, dit-il, comme tant d'autres, il ne pensera que quand il n'y verra plus. » Il est vrai que c'est le propre portrait de Pierre qui était en retard.

Les planches gravées de l'Académie.

Tous ces excellents portraits constituaient un fonds de planches que l'Académie augmenta en achetant des cuivres gravés après le décès de certains de ses membres. C'est ainsi qu'elle possédait une partie des fonds d'Audran, de Le Bas, de Chéreau, de Drevet; on trouve dans ses registres des mentions de planches achetées à des marchands comme Basan, ou à des graveurs, comme Lempereur, Miger, Flipart, Moitte...

A toutes ces acquisitions, dont M. André Fontaine a donné le détail dans son excellent ouvrage : *Les Collections de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Paris, Laurens 1910, in 8° p. 233 et suiv.) doivent s'ajouter les planches que la Compagnie recevait en pur don. Au moment de la fermeture (8 août 1793), l'Académie possédait un fonds de 585 planches gravées comprenant :

513 sujets ;
16 grands portraits ;
56 petits portraits ;

d'après l'inventaire présenté par Chardin au comité du 27 mars 1775, la vente des estampes était estimée à 800 livres; en 1789, elle rapporta 1444 livres, 17 sols.

Les planches de l'Académie de Peinture vinrent, avec celles du Cabinet du Roi, de la surintendance de Versailles, du Dépôt des Menus-Plaisirs, de la Maison de Ville de Paris et de plusieurs établissements scientifiques et religieux, former le fonds de la Chalcographie du Louvre, qui fut définitivement constitué le 23 Floréal An V (12 mai 1797.)

L'Académie possédait en outre, d'après l'inventaire dressé par Naigeon l'aîné et Le Brun, publié par M. André Fontaine :

12,542 épreuves de ses planches;
791 estampes montées ;
91 portefeuilles et volumes d'estampes



Estampe dédiée a Cochin et portant ses armes.
Allégorie relative au rôle de l'avocat-général Séguier
dans le procès intenté par les Maîtres peintres de l'Académie de St-Luc à l'Académie Royale
à propos des logements du Louvre, 1775.
Gravure de G. Demarteau, d'après C.-N. Cochin.

Pl. 55 *(voyez p. 160).*

le tout mis en vente publique produisit une somme de 2,243 livres 10 sols; le prix sensationnel fut obtenu par un lot de 39 épreuves de la *Suzanne* de Porporati, d'après Santerre, 263 livres 5 sols.

Les académiciens d'autrefois, comme ceux d'aujourd'hui, recevaient d'office des images et des livres, si nous ne pouvons nous y attarder, rappelons du moins l'envoi somptueux que M. Turgot, Conseiller d'Etat et Prévôt des Marchands, fait à la Compagnie « de 85 exemplaires reliés en veau du plan de Paris que la Ville a fait graver » (6 août 1740).

Graveur protestant à l'Académie.

On sait que sept académiciens protestants, en tête desquels figurait le secrétaire perpétuel Testelin, avaient été sur l'ordre du roi, le 10 octobre 1681, « dépossédés de leurs fonctions à l'Académie » où l'on ne devait depuis lors recevoir aucun protestant. Une exception fut faite (sur l'intervention de Rigaud et du ministre Orry,) en faveur du graveur Georges-Frédéric Schmidt. La lettre d'Orry annonçant la décision du roi est du 3 mai 1742, Schmidt fut agréé le 26 mai 1742, reçu le 30 juillet 1744 et deux mois après cette consécration — qu'un protestant français n'aurait jamais obtenue — il repartait pour l'Allemagne.

Reproduction des œuvres d'académiciens.

Rappelons, pour en finir avec les règlements de l'Académie, que, par l'article VIII de la déclaration royale du 15 mars 1777, il était « fait deffences à tous graveurs ou autres de faire paraître aucune estampe sous le nom d'aucun des membres de ladite Académie, sans sa permission, ou à son deffaut celle de l'Académie. »

Brevets.

Les réceptions étaient soumises à l'approbation royale; il n'y a pas d'exemple d'un « veto » opposé à l'élection d'un graveur, et le titre de graveur du Roi complétait d'ordinaire le titre d'académicien et même celui de simple agréé. Voici la formule d'un brevet d'académicien et celle d'un brevet du graveur du Roi :

BREVET D'ACADÉMICIEN

délivré à Nicolas-Henri Tardieu. (Agréé le 29 octobre 1712, reçu le 29 novembre 1720).

L'Académie :

a reçu et reçoit ledit sieur Tardieu en qualité d'académicien pour avoir séance en toutes les assemblées publiques ou particulières, y exercer les charges auxquelles il pourra être cy-après admis et jouir des privilèges, honneurs, pensions, prérogatives attachez à cette qualité, à la charge d'obéir à toutes les délibérations qui seront prises dans les assemblées, ce qu'il a promis en prêtant serment entre les mains de M. Coypel, premier peintre du Roy et de Monseigneur le Duc d'Orléans, régent du Royaume, présidant aujourd'hui. En foy de quoy elle lui a fait expédier les présentes, signées des officiers en exercice et contresignées par son secrétaire.

Paris, ce 29 novembre 1720. (*Archives de l'Art Français*, IV, p. 59).

BREVET DE GRAVEUR DU ROI

délivré le 4 janvier 1717 à Louis Simonneau. (Agréé le 28 juin 1698, reçu le 29 mai 1706).

Aujourd'hui quatrième janvier mil sept cent dix sept, le Roy estant à Paris, bien informé de la capacité que Louis Simonneau, graveur de l'Académie royale des Sciences s'est acquise dans cette profession, Sa Majesté de l'avis de Monsieur le duc d'Orléans son oncle regent, la retenu et retient, en l'Estat et charge de l'un de ses graveurs vaccante par la mort de Pierre Le Paultre, dernier possesseur d'icelles, pour par led. Sieur Simonneau en jouir et user aux honneurs, privilèges, franchises et autres avantages y attribués tant qu'il plaira à Sa Majesté, en vertu du présent Brevet, qu'elle a pour assurance de sa volonté, signé de sa main et fait contresigner par moy conseiller secrétaire d'État et de ses commandemens et finances.

(*Archives de l'Art Français*, III, p. 271.)

C'est, à peu de chose près, la formule employée pendant tout le XVIIIe siècle. (Voir par exemple le brevet du 16 septembre 1776, publié par M. Panhard dans sa monographie de *Longueil*. (Paris, Morgand et Fatout, 1880).

Graveurs dignitaires de l'Académie.

On sait que de 1737 à 1776 (date à laquelle l'Académie adjoignit à Cochin le secrétaire-suppléant Renou), le secrétariat fut tenu par deux graveurs, Bernard Lépicié, de 1737 à 1755, Charles-Nicolas Cochin, secrétaire en activité, de 1755 à 1776, secrétaire conseiller (ce qui était antiréglementaire), de 1776 à 1790.

Cochin recevait très largement ses collègues, et Wille, gourmand incorrigible, n'a pas manqué de noter, dans son *Journal*, qu'après avoir assisté le samedi 28 mai 1774 à la reddition des comptes de l'Académie, en compagnie de M. Pierre, premier peintre du Roy, des recteurs, directeurs, professeurs du mois, de MM. Chardin, trésorier et Cochin, secrétaire; il s'en fut avec tout le monde, vers les deux heures, à un repas splendide chez M. Cochin. On en sortit vers les six heures pour aller à l'Assemblée de l'Académie.

M. Eugène Müntz a retrouvé la note du traiteur et voici le menu de ce banquet académique, tel qu'il l'a publié dans ses *Archives des Arts* (t. I, p. 163, 1890).

Dinez fourny par Maréchalle le 28 de May 1774.

Une matelotte d'anguilles et carpes. .	18	livres		
Une elle (aile) de ray sauce au capres .	4	»		
Deux plats de macros à la Me d'hotelle.	9	»		
Deux poulet sauce au cornichon. . .	6	»		
Un Cartier d'agnos.	3	»	10	sols
Trois carlets frits	4	»	10	»
Une alose au bleu	7	»		
Des asperges	2	»	5	»
Des artichaux	2	»	5	»

Des petits pois	2 livres	5 sols
Des choufleur	2 »	5 »
Un fromage glacé	8 »	
Deux compotte d'orange	4 »	
Des biscuit	1 »	15 »
Une brioche.	2 »	5 »
Des échaudé		15 »
Sucre.	1 »	
24 pin d'une demy-livre	3 »	
2 pin de 4 livre	1 »	2 »
Totalle. . . .	83 livres	7 sols

Je reconnai avoirresu le some ci-desu-Fai à Paris ce 3 May 1774.
Maréchalle.

Le sieur Berlancour marchand de vin a fourni d'autre part à « Monsieur Chardrain » (sic)

Dix-sept bouteilles à 20 sols, somme.	17 livres	
plus six bouteilles à 12 sols, » .	3 »	12 sols
	20	12

L'orthographe du traiteur Maréchalle a son charme et les convives qui font si vaillamment honneur à sa cuisine ont, pour la plupart, dépassé depuis longtemps la cinquantaine.....

Pensions. Logements. Titres.

Parmi les artistes attachés à la Maison du Roi figurent deux graveurs pensionnés à 400 livres et l'on relève parmi les titulaires qui ont émargé au cours du XVIIIe siècle, les noms de Sébastien Leclerc, Pierre-Imbert Drevet, Nicolas de Larmessin, Jacques-Philippe Le Bas. Il y avait, en outre, un graveur des dessins du Cabinet du Roi, qui touchait 600 livres de pension et un graveur des Menus-Plaisirs du Roi, qui en touchait 1200. La place de graveur des dessins, créée en 1758 pour récompenser les efforts de Jean-Charles François, eut pour titulaires successifs Gilles Demarteau en 1770, et Jean-Michel Moreau le Jeune en 1778. (Moreau,

graveur des Menus-plaisirs depuis 1770, avait été proposé par le duc de Duras, pour succéder à Michel-Ange-Charles Challe, peintre et dessinateur du Cabinet du Roi, directeur des fêtes publiques, mort en 1778. Le duc d'Aumont voulait partager la place entre l'architecte Pâris et le peintre Durameau, on finit par la partager en trois et par nommer Pâris dessinateur, Durameau peintre et Moreau graveur du Cabinet du Roi (1er février 1778).

On relève bien d'autres pensions accordées à des graveurs, par exemple 1,000 livres à Cochin (4 mai 1771) pour le récompenser de ses services pendant qu'il a été chargé du détail des arts, ou 400 livres à Lempereur (1er février 1778), ancien graveur des Menus, qui reçoit là une espèce de retraite ; Bonnet touche une gratification pour sa gravure à l'imitation de pastel, et Mlle Le Prince, nièce du peintre-graveur, une pension viagère de 1200 livres en échange du manuscrit de son oncle qui contenait le secret de la gravure au lavis (l'Académie est autorisée à payer annuellement ces 1200 livres). Il y a malheureusement une ombre au tableau, les services du roi n'étaient pas très régulièrement payés et M. Rocheblave, dans ses *Cochin* (Paris 1893, p. 192), nous apprend qu'en 1780 les arrérages dus à Charles-Nicolas Cochin s'élevaient à 22.000 livres !

Les rois logeaient des artistes au Louvre, et Cochin, dans les *Mémoires inédits* publiés par M. Ch. Henry (p. 110.) raconte avec son habituelle vivacité comment il a profité des bonnes dispositions de M. de Marigny et de l'arrêt des travaux en 1763 pour y installer, de concert avec son ami Soufflot, le plus de gens qu'il a pu. Lui-même y logeait avec sa mère, sa sœur, son « commis » Simon Miger, ses domestiques dont quelques impotents, qui trouvaient là leurs invalides, et cet élève qu'il logeait, nourrissait, et qui le vola indignement. Il est arrivé là bien après que les Drevet en étaient partis, juste à point pour remplacer Lépicié, mais il y a casé Charpentier et il a pu voisiner avec Debucourt et Bervic.

N'oublions pas que Cochin, chevalier de Saint-Michel, avait

été anobli le 23 juin 1757; avec Boucher-Desnoyers, nommé baron de l'Empire, c'est le seul graveur qui ait eu cet honneur en France; Nicolas Dorigny avait été fait chevalier par le roi d'Angleterre en 1720, Pierre-Louis Surugue, créé comte romain par le Pape, signait noblement « de Surugue, chevalier de l'ordre de l'Eperon d'or, [1] comte de Latran » et Simon Ravenet, qui avait été nommé professeur de gravure à l'Académie de Parme et postulait en vain pour l'ordre de Saint-Michel, eut au moins la satisfaction d'écrire à M. d'Angiviller une lettre (publiée par MM. Portalis et Beraldi, *Graveurs du XVIIIe siècle*, t. III, p. 381) d'où nous extrayons ce paragraphe : « J'ai l'honneur, Monsieur le Comte, de vous donner part que S. A. R. (Ferdinand 1er, duc de Parme et de Plaisance) a bien voulu me faire capitaine de cavalerie à son service afin que je puisse porter avec plus de décence la croix de St-Philippe, dans lequel j'ai été admis sur des preuves que l'on a jugées suffisantes.... »

Godefroy, dans l'*Almanach des Artistes de 1776*, est qualifié Trésorier de la Capitainerie royale de Sénart; quant au graveur Anselin qui avait fait accepter par l'Assemblée Nationale (16 septembre 1789) la dédicace de son estampe : *Le Siège de Calais* d'après J. S. Berthélemy, il fut nommé d'enthousiasme (21 janvier 1790) Bourgeois de Calais.

Le Cabinet des Estampes du Roi.

Il y avait un titre qui ne rapporta jamais la moindre indemnité à ses détenteurs, celui de graveur de la bibliothèque du Roi; M. de Caylus avait fait créer le poste pour un de ses favoris, Fessard, en 1755. « M. de Caylus, lui-même n'était pas assez ignorant, dit Cochin (*Mémoires inédits*, p. 75) pour ne pas sentir que si par malheur il étoit besoin d'entretenir quelque planche usée du

(1) Gérard Edelinck et Sébastien Le Clerc avaient porté l'un et l'autre, avec plus de discrétion, le titre de chevalier romain.



Adresse de l'imprimeur Claude Lercullier,
portant les armes du Roi, celles de la Ville de Paris et celles de l'abbé Bignon,
directeur de la Bibliothèque royale.

Pl. 56 (voyez p. 162).

Cabinet du Roi, le pauvre Fessard ne pouvait que les gâter davantage; mais c'étoit son protégé qui avoit toujours été à ses ordres, il faloit qu'on aperçut son crédit. » M. Henri Maïstre, dans le *Bulletin du Bibliophile* de 1901 (*Le graveur Augustin de Saint-Aubin et la bibliothèque du Roi*, p. 553 et suiv.), a relaté les vains efforts de Saint-Aubin, qui avait repris la succession de Fessard en juin 1777, pour obtenir un bout de pension. Il n'a jamais touché qu'une somme de 1200 livres que lui fit verser Lenoir en 1786, pour la gravure du plafond de la Galerie Mazarine et encore dans cette affaire était-il de compte à demi avec Cochin.

Fessard, nous l'avons dit, cherchait à se faire donner le monopole de la gravure des tableaux du Roi; ce qu'il a dû voir dans le titre de graveur de la bibliothèque du Roi, c'est un moyen de serrer les nœuds de son intrigue; il fatiguait tout le monde et déclarait dans son programme que, procédant par fascicules de trois planches, il serait suffisamment couvert si le Roi voulait bien souscrire pour 1500 livres aux 50 premiers exemplaires de chaque fascicule et lui permettre d'exploiter les 750 exemplaires suivants. Après quoi les planches rentreraient dans le fonds du Cabinet du Roi. On finit par le prendre au mot : dans les comptes de Joly, garde du Cabinet, il est bien fait mention de la première planche : *Feste flamande, d'après Rubens*, présentée le 5 décembre 1762, de la deuxième *L'Empire de Flore, d'après Poussin*, qui n'arriva que dix ans plus tard, le 22 décembre 1772, mais il ne fut jamais question de la troisième, et Saint-Aubin, lorsqu'il rappelle ce grand projet, n'en parle que mollement.

En somme, les graveurs de la Bibliothèque du Roi n'ont joué qu'un rôle bien effacé dans ce Cabinet des Estampes qui s'est développé si magnifiquement au XVIIIe siècle, surtout sous la direction de Joly (1750-1792).

Rappelons succinctement que les estampes et planches gravées, logées primitivement à l'Hôtel Colbert, furent en 1724, transportées dans les Galeries du Palais Mazarin; elles y occupèrent

d'abord, près de l'appartement du Bibliothécaire en chef, un local assez défectueux; elles furent transférées en bordure de la rue Colbert, au rez-de-chaussée en 1738 et à l'entresol en 1751. Les planches gravées sont restées là jusqu'au 10 juillet 1812, date de leur réunion définitive à la Chalcographie du Louvre (réunion décidée en principe le 3 fructidor an IX), les estampes, jusqu'en 1854, date de leur installation dans la galerie qu'elles occupent actuellement. La salle des Estampes, comme celles des Imprimés, était ouverte au public les mardi et vendredi de chaque semaine, depuis 9 heures jusqu'à midi, excepté les jours de fête et le temps des vacances.

C'est en 1720 seulement que le Cabinet des Estampes devint administrativement une section à part de la Bibibliothèque royale, sous la direction d'un « Garde du Cabinet des Planches gravées et Estampes » logé dans l'établissement (1). Voici la liste des Gardes au XVIIIe siècle :

1720-1722. La Hay.
1723-1729. L'Advenant.
1731-1735. L'abbé de Chancey.
1735-1736. Charles-Antoine Coypel, peintre.
1737-1750. Delacroix.
1750-1792. Hugues-Adrien Joly.
1792-1795. Michel-Honoré Bounieu, peintre.
1795-1829. Jean-Adrien Joly, fils.

Il faut rattacher aux services du Cabinet le graveur en taille-douce dont nous avons parlé plus haut, l'imprimeur en taille-douce du Cabinet des Estampes. (Claude Lercullier, qui avait cette fonction, porte également sur l'état de 1781 le titre d'Imprimeur de la Ville), et, dans une certaine mesure, l'inspecteur chargé de veiller au recouvrement des exemplaires dus à la Bibliothèque. L'inspecteur qui figure sur l'état précité n'est autre que

(1) Il était assisté de deux commis.

N.-T. Le Prince, auteur de l'*Essai historique sur la Bibliothèque du roi* (1782).

Nous empruntons à l'ouvrage de M. Henri Bouchot, *Le Cabinet des Estampes* (Paris, Dentu, 1895, in-8°, p. IV), la liste des principaux enrichissements du Cabinet des Estampes au XVIIIe siècle :

1712. Don de Nicolas Clément. Environ 18,000 portraits classés méthodiquement.

1716. Entrée à la Bibliothèque des collections de Roger de Gaignières, données au roi en 1711. Les dessins de tombeaux, de monuments divers, de pièces de topographie passèrent au Cabinet des Estampes en 1740.

1718. Entrée à la Bibliothèque des beaux dessins de botanique légués à Louis XIV par son oncle Gaston d'Orléans.

1731. Acquisition de la collection du marquis de Beringhen. (Près de 90,000 estampes sur toutes les questions d'iconographie et d'histoire.)

1770. Don par Fevret de Fontette de plus de 20,000 pièces sur l'histoire de France, classées chronologiquement.

1770. Don par Michel Bégon de 24,746 pièces.

1775. Acquisition à la vente P.-J. Mariette de 12,504 estampes.

1782. Acquisition de 12 volumes de plantes, dessinées par les frères Prévost pour M. Roussel, fermier-général.

1784. Acquisition de 728 pièces de Rembrandt — moyennant 24,000 livres — à la vente du peintre Peters.

1784. Acquisition diverses à la vente du duc de La Vallière. (Fleurs peintes par Rabel, *Triomphe de Maximilien*, etc.).

1789. Acquisition de recueils formés par le maréchal de Richelieu et concernant les modes.

1795. Entrée de 52 volumes provenant du ministre Bertin et renfermant des pièces dessinées en Chine.

1795. Collection du conseiller de Tralage, autrefois à l'abbaye de Saint-Victor et versée à la Bibliothèque. (33,000 estampes de mythologie et de topographie).

1797. Dépôt dit de Versailles. Livres et estampes provenant des Bibliothèques du roi, de la reine, des comtes de Provence et d'Artois, de Mesdames Adélaïde et Victoire.

1798. Dépôt dit des Capucins, fait en Brumaire an VII.

En ce qui concerne les planches gravées, l'apport du XVIII[e] siècle peut se traduire en quelques chiffres plus rapides, mais non moins éloquents :

A la fin du XVII[e] siècle le fonds du Cabinet du Roy comprenait 956 planches gravées ;

Le Catalogue des volumes d'Estampes dont les planches sont à la Bibliothèque du Roy (1743) en indique 1550 ;

L'inventaire achevé le 1[er] octobre 1779 par Hugues-Adrien July, 2,107.

(Cet inventaire manuscrit se termine par la note suivante :

« Ces 318 planches étaient enfouies à l'Imprimerie royale depuis 1686, elles en ont été tirées à la réquisition de M. l'abbé Bignon, en 1767, par ordre de M. le comte de Saint-Florentin. Il serait à désirer que M. Bignon obtint un nouvel ordre du Roi pour réunir au chef-lieu, le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque du Roi, toutes les autres planches gravées aux dépens de Sa Majesté et qui sont éparses tant à l'Imprimerie royale, à l'Académie des Sciences, à la Direction des Bâtiments du Roi, qu'aux Menus-Plaisirs et peut-être encore ailleurs ».

C'est, on le voit, le projet de centralisation réalisé en l'an XI par la création de la Chalcographie).

L'inventaire de Prairial an V relève 2,480 planches gravées, et l'acte de transmission à la Chalcographie 2,505.

Le roi faisait présent d'estampes éditées par son Cabinet comme on offre encore aujourd'hui les œuvres d'art sortant de nos

manufactures nationales. Tantôt il donne le recueil complet, tantôt la partie capable d'intéresser particulièrement le bénéficiaire.

Nous voyons, par exemple, qu'en 1727 l'ensemble du recueil est attribué sur l'ordre du roi :

Au cardinal de Fleury,
à M. de Valincourt,
au chapitre de Saint-Pierre de Lille,
à M. le Garde des Sceaux d'Armenonville,
à M. de Cotte, fils,
à M. le chancelier d'Aguesseau,
à la petite Bibliothèque de Versailles,
à M. le duc d'Antin,
à M. le Procureur général.

M. d'Hermand, colonel, ingénieur, reçoit seulement les ouvrages capables d'intéresser un stratégiste : *Les Petites Conquêtes, Le Clerc, Le Van der Meulen, Le Beaulieu,* la seule série qui ne rentre pas dans sa spécialité est celle des tapisseries historiques.

Un exemplaire complet du Cabinet du Roi, relié en 25 volumes couverts de maroquin, revenait, en 1760, à :

1,500 livres pour les frais de papier et d'imprimeur,
1,000 livres pour les frais de reliure.

Et, comme on avait été fort libéral dans la distribution, il ne restait en réserve à cette date que 16 exemplaires du premier tirage, aussi Joly demande-t-il à son supérieur, l'abbé Bignon, l'autorisation de faire racheter en sous-main les exemplaires qui passent en vente : « Ce qui coûteroit moins cher au roi que d'en faire tirer et relier de nouveaux. » Les derniers exemplaires complets paraissent avoir été offerts, en 1777, à M. Papillon de La Ferté, intendant des Menus, à M. Anisson, directeur de l'Imprimerie royale, en 1781 à M. de Vergennes. Parmi les notabilités qui reçurent le *Recueil des Plantes gravées,* on relève les noms de M. de Buffon (1777) et de « M. de Haga, pendant son séjour à la cour de France en 1784. »

Les Expositions.

Les membres de l'Académie de peinture et de sculpture furent autorisés pour la première fois à exposer leurs œuvres au Palais du Louvre en 1699. L'exposition s'ouvrit le 25 août, jour de la Saint-Louis, date consacrée, et le livret nous apprend qu'elle occupait dans la Galerie d'Apollon environ 115 toises, délimitées par les cloisons et décorées de tapisseries prêtées par le garde-meuble de la couronne sur l'ordre de Sa Majesté.

L'exposition suivante n'eut lieu qu'en 1704 et il est assez difficile de déterminer le moment où les académiciens quittèrent la Galerie d'Apollon pour exposer leurs œuvres dans ce salon du Louvre qui, dit Mercier, l'auteur du *Tableau de Paris,* est peut-être la pièce la plus régulièrement vaste qui existe dans un palais de l'Europe.....

C'est de notre salon carré qu'il s'agit, il était alors éclairé non par un plafond lumineux, mais par cinq grandes fenêtres donnant sur la Seine et l'on ne songe guère à lui quand on lit ces vers bien connus attribués au marquis de Villette. *(Critique en vers du Salon de 1777, Courrier de l'Europe) :*

Il est au Louvre un galetas
Où dans un calme solitaire
Les chauves-souris et les rats
Viennent tenir leur cour plénière :
C'est là qu'Apollon sur leurs pas,
Des Beaux-Arts ouvrant la carrière
Tous les deux ans tient ses États.....

Notre tâche se trouve singulièrement simplifiée par les excellents travaux de M. Jules Guiffrey, sur les *Salons du XVIIIe siècle;* nous ne saurions mieux faire que d'y renvoyer le lecteur désireux de se renseigner à fond, mais il est facile de se rendre compte que les graveurs ne tenaient pas beaucoup de place dans ces expositions, auxquelles, de 1704 à 1791, les membres de l'Académie seuls avaient le droit de prendre part et qui ne s'ouvraient que tous les deux ans, depuis 1731.

Le Salon de 1699

Pl. 57 (voir p. 166).

Les graveurs n'avaient guère d'autre occasion de se produire : il y avait bien l'*Exposition de la Jeunesse,* et c'était un titre charmant, mais elle se tenait une fois l'an, place Dauphine, en plein air, et durait de six heures du matin à midi..... Nous avons relevé, dans les notes de M. Bellier de la Chavignerie, sur ces expositions (*Revue universelle des Arts,* t. XIX, p. 38 et suiv.), quelques noms de graveurs, Boquet (1788), Moreau le jeune (1761), Mlle Naudet (1788), Parizeau (1769-1770), mais ils n'ont jamais envoyé là que des dessins.

Quant aux expositions de l'Académie de Saint-Luc, dont la suppression (obtenue sur les sollicitations de Pierre, directeur de l'Académie) coïncide avec le réquisitoire de Turgot contre les corporations (1776), on n'y relève guère d'autres gravures que celles de Marcenay de Ghuy en 1753 et 1764.

Lorsque Marcenay voulut ressusciter l'exposition de l'Académie de Saint-Luc, sous le nom d'Exposition du Colisée (1776), il recueillit l'adhésion de quatre graveurs; il avait projeté, pour l'année 1777, une exposition avec un programme de prix : 2,800 livres pour un tableau; 800 livres pour une terre cuite de 30 pouces et 3,000 livres pour une planche gravée, sur lesquels il comptait pour attirer les artistes, mais l'Exposition de 1777 fut interdite par un arrêt du Conseil obtenu sur les instances du surintendant des bâtiments du roi, le comte d'Angiviller.....

Reste le Salon de la Correspondance, fondé en 1777-1778, rue de Tournon, par Claude Pahin de la Blancherie, dont le principal titre de gloire est d'être cité dans les *Mémoires de Mme Roland,* qu'il avait courtisée sans grand succès à l'époque où elle s'appelait Mlle Phlipon. Cette institution ressemble assez à une agence de commission et, en fait de noms de graveurs, on ne retrouve guère dans ses papiers que ceux de Bounieu (1783), Chodowiecki (1787) et Choffard (1787).

Le Salon du Louvre est donc bien le seul dont il faille tenir compte en ce qui concerne les graveurs.

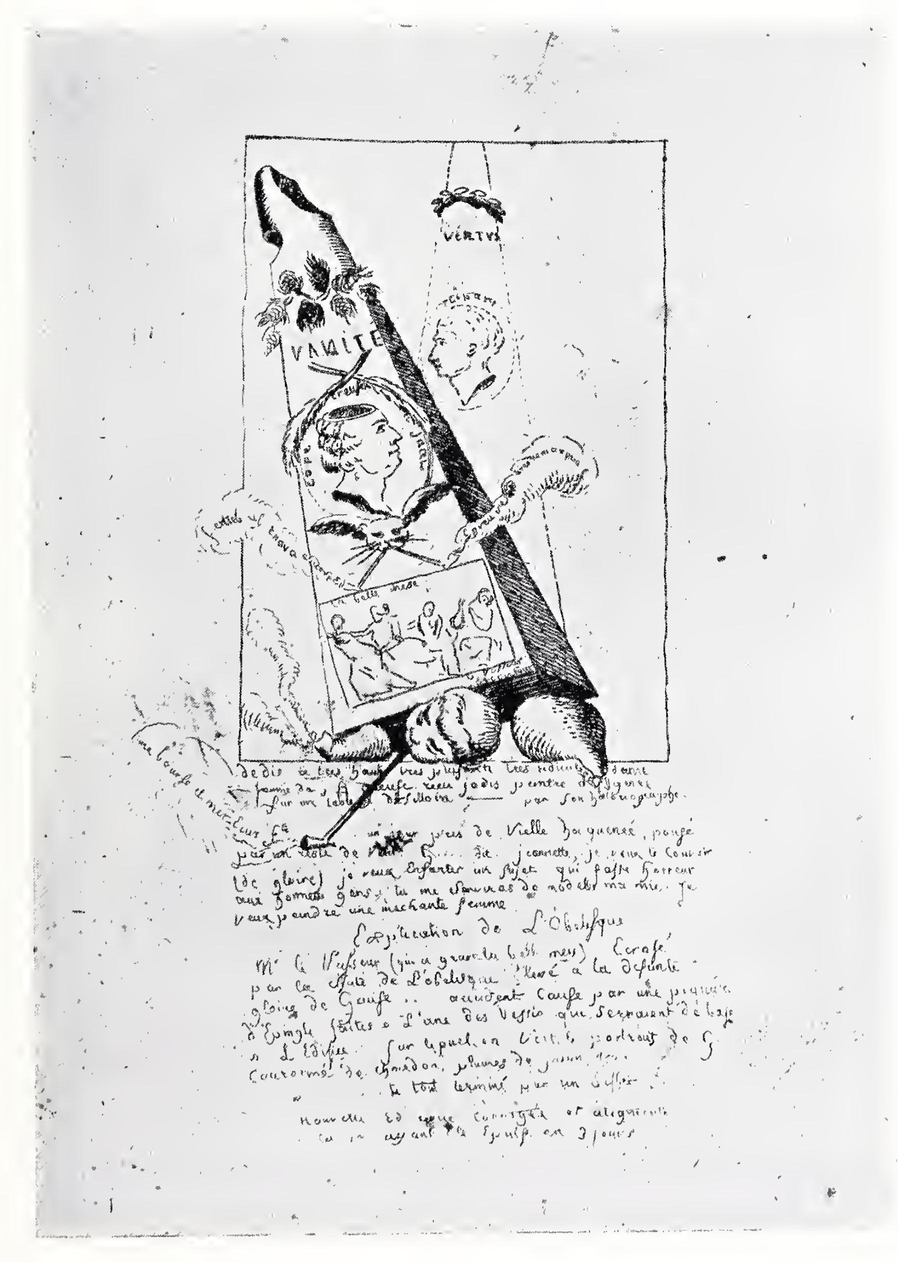
La critique par le public. Diderot.

Mais, encore une fois, la gravure ne tient pas beaucoup de place ni sur les murs ni dans ces innombrables libelles, parfois très vifs, que l'Académie laisse vendre avec sérénité tout près de la table où Mme Hardouin débite les livrets. C'est là que l'on comprend fort bien qu'en somme la gravure est pour le public du XVIIIe siècle un art mineur, il s'en amuse, mais il est tout étonné qu'on l'expose. Diderot, qui personnifie si bien le bourgeois promené dans le Salon par un artiste, écrit tout simplement : « Il faut avouer aussi qu'à côté de la peinture, le rôle de la gravure est bien froid, on la laisse toute seule dans les embrasures des croisées, où il est d'usage de la réléguer. » (Salon de 1767, article : Aliamet).

Diderot suit l'usage et consacre dans le Salon de 1765 (édition Tourneux, Paris, Garnier 1876) sept bonnes pages à des théories sonores sur la gravure, une page aux dessins de Cochin et deux tiers de page aux estampes exposées. Il ne s'échauffe un peu que pour les gravures en manière de crayon de Demarteau, ce métier l'intrigue, mais quand il prend la peine de s'arrêter en face d'une estampe, c'est rarement pour décerner un bon point; il passe par exemple devant les envois de Moitte au Salon de 1765 et fulmine : « On ne saurait plus mauvais. Son *Donneur de Sérénade* et sa *Paresseuse,* d'après Greuze, presque supportables. Quant au *Monument de Reims,* conduit et corrigé par Cochin, très complètement raté. »

Grimm ajoute : « Si l'estampe du monument de Reims n'est pas très bien venue sous le burin de M. Moitte, il faut convenir aussi que l'original en bronze n'est pas sorti heureusement des mains du bon Pigalle. La figure du Roi, qui est pédestre, est absolument manquée. Le Roi a l'air d'un charretier, il est ignoble et lourd et il faut avoir un talent tout particulier de manquer une figure pour donner au Roi l'air ignoble. » Les artistes n'étaient pas encore au régime du « Cher Maître..... »

En 1771, dans le Salon où Bounieu exposait une *Allégorie de la*



Caricature contre le graveur Levasseur et les estampes de Greuze.

Pl. 58 (voyez p. 169).

Gravure de 4 pieds de haut sur 5 pieds 4 pouces de large, la *Revue de la Maison du Roi au Trou d'Enfer,* de Le Bas, inspire à Diderot cette courte phrase : « Trop noir. Où est le Roi ? » Quant au *Portrait de feu M. Restout,* qui n'est rien moins que le morceau de réception de M. Moitte, il obtient cette note : « L'auteur se formera en consultant les Drevet. »

La critique par les graveurs.

On trouve les renseignements les plus curieux sur le métier des graveurs et sur le trafic des estampes dans les *Lettres d'un voyageur à Paris à son ami Sir Charles Lovers, demeurant à Londres... publiées par M. N...* (lisez Gaucher). *A Londres et se trouve à Paris, chez Hardouin, rue des Prêtres Saint-Germain l'Auxerrois 1779.*

A propos des estampes de M. Greuze, l'auteur nous édifie sur bien des petites combinaisons. Les estampes de Greuze avaient déjà motivé la lettre sur : *Le Gâteau des Rois* (*Mercure de France,* décembre 1777,) par un amateur d'estampes, la *Lettre d'un maître d'Ecole à un amateur d'estampes,* la *lettre,* extraite des *Affiches de Province* du 4 mars 1778, *en réponse à la lettre du maître d'Ecole* — et de plus une caricature dédiée à « *Très haute, très puissante, très ridicule femme de J.-B. Greuze, reçu jadis peintre de genre sur un tableau d'histoire.* » — Cette image vise (à propos de l'estampe de la *Belle-Mère*) la vanité de Greuze, les travers de sa femme et l'âpreté de Le Vasseur, graveur préféré du ménage : tout cela se trouve indiqué par des croquis en manière d'hiéroglyphes sur un obélisque qui s'écroule, pendant qu'à l'arrière-plan un second obélisque est décoré du médaillon de Flipart, agrémenté d'une couronne et du mot *Virtus.*

L'estampe est peut-être un peu tendancieuse, tendancieuse aussi la polémique de Gaucher, qui ne s'élève pas toujours au-dessus des petites chicanes de métier. Mais peut-on supposer qu'il oubliera son métier pour regarder les gravures d'autrui ? C'est

déjà beaucoup d'entendre un graveur de reproduction dire en 1779, à propos des grands tableaux pathétiques de Greuze : « Les compositions pittoresques dont l'objet est de nous toucher, réussiroient peut-être mieux, traitées en esquisses, parce qu'alors les expressions étant moins arrêtées, moins rendues que dans un tableau fini, feroient naître pour cette raison même plus de sensations et d'idées. Mais il faudrait que ce fût l'esquisse d'un maitre consommé dans son art et qui, ayant souvent copié la nature, sçut indiquer par des masses justes les principaux traits des caractères des passions propres à son sujet. Les esquisses ou les croquis de quelques artistes modernes, dont plusieurs amateurs raffolent aujourd'hui nous offrent le plus souvent une sorte de désordre et de chiffonnage qui n'est que plaisant. »

On trouve au XVIII[e] siècle nombre de graveurs capables de parler en termes excellents de gravure et de beaucoup d'autres choses, à commencer par les secrétaires historiographes de l'Académie : Lépicié publie en 1752 les *Vies des premiers peintres du Roi,* puis le *Catalogue raisonné des Tableaux du Roi* (1752-1754); la bibliographie de Cochin est assez considérable, depuis les *Observations sur les antiquités d'Herculanum* (1754) jusqu'aux *Lettres sur l'Opéra* (1781) en passant par tous les *Essais, Lettres, Discours et Réponses,* où l'auteur donne carrière à son tempérament de polémiste; on trouve même dans ce bagage littéraire une comédie : *Les Amours rivaux* ou *l'Homme du monde* (1774).

L'Académie des Sciences a fait à Gaucher l'honneur de lui demander un *Traité de la Gravure;* il a rédigé pour le *Dictionnaire des Artistes, de l'abbé de Fontenay* (1776), un certain nombre de notices sur les graveurs, *l'Essai sur l'origine et les avantages de la gravure* (an VI), et, pour les *Petits Voyages en France,* publiés par La Mésangère, ce *Voyage au Havre de Grâce* (1788), qui nous fait assister à l'équipée d'une bande de graveurs : Bervic, Ponce, de Launay, Godefroy, Basan et Gaucher, historiographe de l'expédition, qui de temps à autre s'exprime en petits vers.

Le graveur Levesque, ex-professeur de Belles-Lettres à l'Académie de Saint-Pétersbourg, est le continuateur et le principal auteur du *Dictionnaire des Arts de peinture, de sculpture et gravure de Watelet* (1792).

Quant à Ponce, dont il vient d'être question, c'est encore un polygraphe dont la carrière littéraire est couronnée par un prix d'histoire à l'Institut en l'an XI : *Par quelles causes l'esprit de liberté s'est-il développé en France depuis François Ier jusqu'en 1789?*

L'Enlèvement nocturne, de Ponce, d'après Baudouin, se vendait un peu moins de 12 sous à l'époque où le graveur récoltait ces lauriers académiques. Il était au nombre de ces *Vingt-et-une Scènes familières, d'après Baudouin, avant toute lettre,* qui atteignirent, à la vente de Basan, le prix total de 12 livres 5 sols...

Au mois de Floréal an VII, Lucien Bonaparte, ministre de l'intérieur, conviait les artistes à l'exposition qui devait s'ouvrir le 1er Fructidor, et il les engageait à déposer au Salon du Musée central des Arts les œuvres qu'ils jugeraient dignes de prétendre aux palmes et aux prix que décernerait un jury. « Honorez, disait-il, l'État qui vous honore! » et il annonçait que les noms des lauréats seraient proclamés au Champ de Mars. La Gravure eut beaucoup de peine à se faire admettre. « Si les graveurs figurent au Salon, disait Vincent, il faudra bientôt y envoyer les serruriers. » Malgré Vincent, les graveurs furent admis à partager les prix accordés à la peinture et à la sculpture : le premier prix de gravure (3,000 francs) fut décerné à Jean Godefroy; le second (2,000 fr.) à Auguste Boucher-Desnoyers; le troisième (1,000 fr.) à Raphaël-Urbain Massard.

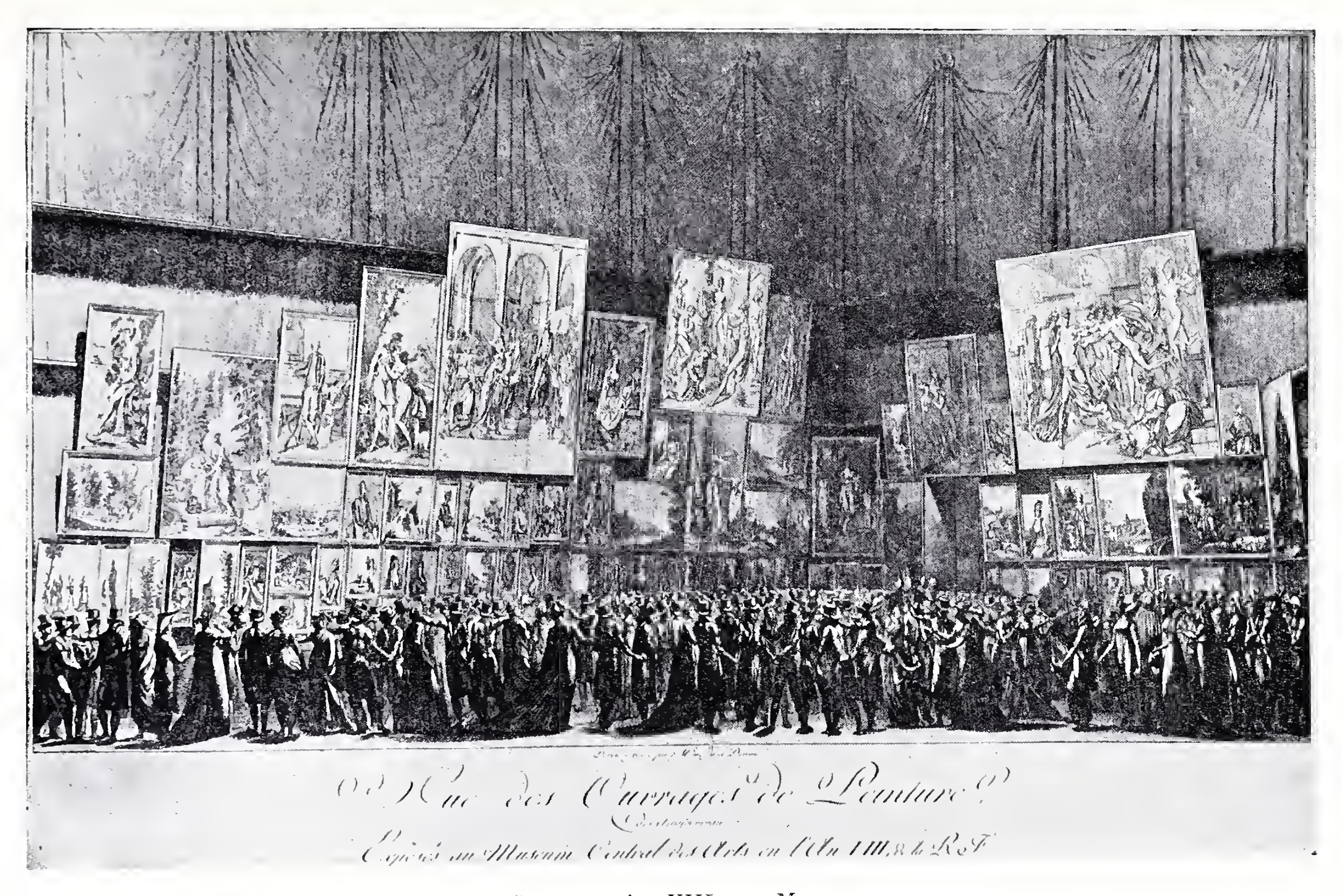
Bervic, triomphateur du Salon de l'an VI, Godefroy, Desnoyers, Massard, lauréats de l'an VII, montrent l'orientation nouvelle de notre école de gravure; la rigueur de leur métier s'accorde avec celle des principes en cours et bientôt leurs œuvres serviront d'argument pour affirmer sous la République, l'Empire et la Restauration « que la France a ressaisi le sceptre de la gravure en

taille-douce qu'elle tenait déjà sous Louis XIV avec les Audran et les Drevet ». Personne d'ailleurs ne demande qui peut bien avoir tenu le sceptre pendant l'interrègne, mais c'est la note officielle; on a commencé à l'entendre sous la direction de M. d'Angiviller, on la retrouve, développée avec ampleur, dans les considérants du décret royal qui nomme Bervic chevalier de la Légion d'honneur (1819).

L'histoire de la gravure française au XVIIIe siècle se termine sur ces deux événements significatifs : les récompenses du Salon de l'an VII, et la vente de collections de Basan qui se fit le 11 Frimaire de la même année (1er décembre 1798). Nous avons donné quelques prix de cette vente où, sur les plus belles estampes du XVIIIe siècle, les enchères tombaient sou par sou, tristement, comme des pincées de terre sur le couvercle d'un cercueil; on ne songeait guère alors à la résurrection triomphale dont nous avons été les témoins.

« Ayez un caractère national », disait le ministre Benezech aux artistes français qu'il invitait à retracer les triomphes de la Liberté (9 Floréal, an IV). Certains graveurs en ont conclu que le caractère national ne pouvait mieux s'affirmer que par une implacable sévérité du métier; cet effort, si visible, a-t-il porté? Nous avons aujourd'hui le recul suffisant pour en douter, et il semble que la gravité de l'*Éducation d'Achille* a moins bien servi l'idée française à travers le monde que la légèreté des *Arabesques* de Watteau.





Le Salon de l'an VIII, par Monsaldy

Pl. 59 (voyez p. 166 et suiv.).

NOMS ET ADRESSES

DES

GRAVEURS ET MARCHANDS D'ESTAMPES

DE PARIS (1763-1764)

D'après les minutes conservées dans les papiers de M. d'Hémery, directeur de la Librairie.
Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 22.120

Graveurs

ALIAMET, rue des Mathurins, chez M. Delpeche, avocat.
AUDRAN, rue Saint-Jacques, chez M. Lottin.
BACQUOY, rue Saint-Jacques, chez d'Expilly, libraire.
BARON, au Puits-Certain.
BEAUVARLET, rue Saint-Jacques, vis-à-vis celle des Mathurins.
BÉNARD, rue du Four, près la Croix Rouge, chez un maître de pension.
BERTHAULT, porte Saint-Jacques.
BONNET, ...
BOSSE, rue de Vaugirard, entrée chez un limonadier.
BRICHET, ...
CARS, graveur du roi, rue Saint-Jacques, vis-à-vis le collège du Plessis.
CARS (chez Mr), Saint-Aubin — Jardinier — Dupin père et fils — Rigaux.
CATHELIN, rue de la Harpe, près de la rue Percée.
CAUSIN, rue Saint-Jacques.
CHARPENTIER, rue de la Harpe, vis-à-vis celle des Cordeliers.
CHAUFFART (Choffard), dessinateur et graveur, aux Quinze-Vingt.
CHENU, en 1763 : rue de la Harpe, près le passage des Jacobins.
en 1764 : porte Saint-Michel, maison de Cluny.

COCHIN, dessinateur et graveur, garde des dessins du Cabinet du Roi, aux Galeries du Louvre.
COURTEILLE, chez M. Hérisset, rue Saint-Jacques, vis-à-vis le collège de Lisieux.
DANZEL, ...
DAULLÉ, rue Gillecœur.
DE FEHRT, rue Hyacinte, porte Saint-Jacques, graveur de l'Encyclopédie.
DE LAUNAY, ...
DESMARTEAUX (Demarteau), rue de la Pelleterie, à la Cloche.
DREVET, aux Galeries du Louvre.
DUCLOS, rue Saint-Antoine, place de la Bastille.
DUFLOS, rue Galande, près Saint-Blaise.
DUPIN, père, rue Saint-Jacques, chez M. Cars.
DUPIN, fils, ibid.
DUPUIS, rue de la Vannerie, près de la Grève.
FESSARD, à la Bibliothèque du Roy.
FICQUET, près les Grands Degrés, place Maubert.
FLIPART, rue Galande, près Saint-Blaise.
FOUASSE (Mlle), rue Saint-Jacques, chez M. Audran.
FRANÇOIS, graveur du Roy de Pologne, rue St-Jacques, dans la Vieille Porte.
GAILLARD, porte Saint-Jacques, vis-à-vis le petit Marché.
GERMAIN, à l'Estrapade.
GRAVELOT, dessinateur, vis-à-vis les Pères de l'Oratoire, rue Saint-Honoré.
HÉRISSET, père et fils, rue Saint-Jacques, vis-à-vis le collège de Lisieux, chez M. Richard, parfumeur.
HUMBLOT, en hôtel garni.
INGRAM, rue des Mauvais-Garçons, cimetière Saint-Jean.
JACOB, rue Saint-Jacques, près la fontaine Saint-Séverin.
JARDINIER, en 1763 : chez M. Cars.
en 1764 : collège de l'Ave Maria, près Sainte-Geneviève.
JUILLIET, quai des Augustins.
LE BAS, rue de la Harpe, chez un fayencier.
LE CARPENTIER, rue de la Harpe.
LE CLERC (Mme), grave la musique...
LE COMTE (Mlle), ...
LE GRAND, ...
LE MIRE, rue Pavée-Saint-André-des-Arcs.
LEMPEREUR, rue Saint-Jacques, à côté du petit Marché.
LÉPICIÉ (la Vve), au Louvre.
LE VASSEUR, chez M. Daullé, rue Gillecœur.
LITZEL ...

LONGUEIL, proche les Grands Degrés.
LOPPEZ, chez Gosseaume, rue Saint-Jacques.
LORAINE, ...
LOYER, rue Saint-Jacques, vis-à-vis le Plessis, près une lingère.
LUCAS, ...
MAISONNEUVE, rue de la Harpe, près de la rue du Foin.
MARCENAY, peintre et graveur, quai Conti,
MARTENASIE, ...
MARTINI, rue de Bièvre.
MARVIE, dessinateur et graveur, sur le Port au Bled, chez un limonadier.
MELINI, cloître Saint-Benoît.
MESNIL, vis-à-vis des Grands Degrés.
MICHEL, chez M. Bernard, papetier, Montagne-Sainte-Geneviève.
MIGER, ...
MOITTE, rue Saint-Victor, à l'entrée à gauche.
MONTIGNY, ...
MOREAU, faubourg Saint-Jacques, chez un menuisier.
NEUFORGE, rue Saint-Jacques, au Chariot d'Or.
OUVRIER, ...
PATOURE, rue Saint-Jacques, vis-à-vis Lisieux.
PATTE, graveur en architecture.
PELLETIER, rue Saint-Jacques, au caffé de Baptiste.
PIAUGIER, rue des Mathurins, à la Pucelle d'Orléans.
POILLY (de), rue Saint-Jacques, chez Mlle Aveline.
POILLY (de), rue Saint-Jacques, chez M. Durand.
POULOT, rue Saint-Jacques, vis-à-vis le Plessis.
PRÉVOST, rue Hyacinte, porte Saint-Jacques, graveur de l'Encyclopédie.
RADIGUE, ...
RENOUF, rue de Bièvre, près la place Maubert.
RIGAUX, chez M. Cars, graveur du Roi.
SAINT-AUBIN, dessinateur et graveur, rue des Mathurins, vis-à-vis l'Hôtel Cluny.
SAINT-AUBIN en 1763 : chez M. Cars, graveur du Roi.
SALVADOR, ...
SCOTIN, faubourg Saint-Marceau, près le Jardin des Apothicaires.
SÈVE (de), rue Saint-Dominique, quartier du Luxembourg.
SURUGUE, rue des Noyers, du côté de la rue Saint-Jacques.
TARDIEU, rue du Plâtre-Saint-Jacques.
TARDIEU, rue Poupé.
TILLARD. ...
TOMINET, Montagne Sainte-Geneviève, chez un limonadier.

VENDOSME (Mme), grave la musique, rue Saint-Jacques.
VERNET, rue Saint-Jacques, vis-à-vis le Plessis.
WILLE, quai des Augustins.

Graveurs en bois.

AUBERT, rue Saint-Jacques.
BOULLARD, rue de la Pelleterie.
LANGLOIS, rue Saint-Jacques, près la fontaine Saint-Séverin.
LE SUEUR, cloître Saint-Benoît.
PAPILLON, rue Saint-Jacques, chez M. Lottin le jeune, libraire.

Graveurs en lettres.

AUGÉ, rue Saint-Jacques, vis-à-vis le collège du Plessis.
BEAUVEST, rue de Bièvre.
BERTAULT, rue de la Harpe, au café.
BÉZIER, rue Saint-Jacques, vis-à-vis celle du Plâtre.
BONNEST, à l'Estrapade.
BOURGOIN, rue de la Harpe, près la place Saint-Michel.
BRUNET, rue et faubourg Saint-Jacques.
CHAMBON, rue des Noyers, du côté de la rue Saint-Jacques.
CHARMENDIER, rue de la Mortellerie, chez un marchand de vin, à l'Image Notre-Dame.
CHARPENTIER, rue Gillecœur.
DENIS, rue Saint-Jacques, vis-à-vis Lisieux.
DESBRULIENS, rue des Noyers,
LA FAUSE, ...
LA HAYE (Gabriel), ...
LATTRÉ, rue Saint-Jacques, près la fontaine Saint-Séverin.
LE ROY, rue Saint-Jacques, cour Saint-Louis.
MARTIN, rue de la Harpe, au collège de Narbonne.
MEUNIER, ...
VALET, place Maubert, au coin de la rue des Rats.

Graveurs géographes.

BEAURIN, rue Saint-Jacques, à côté de M. Guéry.
BELLIN, près le Louvre.
BUACHE, quai de l'Horloge.
DANVILLE, aux Galeries du Louvre.
DESNOS, rue Saint-Jacques, du côté de la fontaine Saint-Séverin.
GAUTIER (Vve), Cloître Saint-Honoré.
JAILLOT, quai des Augustins.
JANVIER, ...
JULLIEN, à l'Hôtel Soubise.
LAURENT, à l'Estrapade, chez un marchand de vin.
LE ROUGE, rue des Augustins, près la rue Saint-André-des-Arcs.
LONGCHAMPS, rue Saint-Jacques.
MORNAS (de), rue Saint-Jacques, chez M. Guillaumot.
ROBERT DE VAUGONDY, quai de l'Horloge.
ROBERT, fils, ibid.
SÉGUIN, rue Dauphine, à côté d'un marchand de tabac.

Marchands d'estampes.

AVELINE (Mlle), rue Saint-Jacques.
BASAN, rue du Foin.
BASSET (Vve), rue Saint-Séverin.
BASSET, graveur et marchand d'estampes, rue Saint-Jacques, au coin de celle des Mathurins, à Sainte Geneviève.
BEAUVAIS (Vve), rue Saint-Jacques.
BLIGNY, cour du Manège, aux Tuileries.
BULDÉ, rue de Gesvres, au Grand Cour.
CANUT, rue Saint-Jacques, au Chariot d'Or.
CHAPOULOT (Mlle), rue Saint-Jacques, vis-à-vis Saint-Yves.
CHEREAU, père, rue Saint-Jacques, entre la place Cambrest et les Mathurins, au Coq.
CHEREAU, fils, rue Saint-Jacques, proche la fontaine Saint-Séverin.
CHEREAU (Vve), rue St-Jacques, près celle du Foin, aux Deux Pilliers d'Or.
CRÉPY, l'aîné, rue Saint-Jacques.
CRÉPY, le cadet, ibid.

DANISY, rue Saint-Jacques, près celle de la Parcheminerie, au Chinois.
DAUMONT, rue Saint-Martin, près Saint-Jullien.
DEVAUX, rue Saint-Jacques, près Saint-Benoît.
FABRE (Vve), rue Notre-Dame.
FABRE, maître peintre et marchand d'estampes, rue du Petit-Lyon-Saint-Sauveur.
FARRE, rue du Petit-Pont.
FESSARD (Vve), au passage de Saint-Germain l'Auxerrois.
FRANQUEVILLE, rue des Noyers.
GERVAIS rue Saint-Victor.
GIBASSIER, éventailliste et marchand d'estampes, vis-à-vis Saint-Jullien.
HAUSSARD (Mlle), rue des Noyers.
HENNEVEU (Vve), rue Saint-Jacques.
HUQUIER, le père, rue des Mathurins.
HUQUIER, fils, porte Saint-Martin, à côté de la barrière.
JAURAT (Vve), rue des Fossés [près] des Frères de la Doctrine.
JOULLAIN, père, quai de la Mégisserie, à la Ville de Rome.
JOULLAIN, fils, ibid.
LA RUE, quai Malaquais.
LE FORT, graveur et marchand de thèses, rue St-Jacques, vis-à-vis St-Benoît.
MONDON, sous le quai de Gesvres.
MONT-D'HART, rue St-Jacques, à l'Hôtel de Saumur, près la rue du Plâtre.
MORTAIN (DE), marchand d'estampes et peintre, Pont Notre-Dame.
NEVEUX (Vve), rue Saint-Jacques, près celle des Mathurins, à l'Occasion.
PASQUIER, rue St-Jacques, vis-à-vis le collège de Lisieux, au Nom de Marie.
POILLY (Vve de), rue de la Parcheminerie.
QUILLAU, le fils, marchand de thèses, rue Saint-Jean-de-Beauvais.
RENAUD, quai du Louvre.
ROSSELIN, rue Saint-Jacques, au Papillon.
SAINT-AUBIN (Vve), rue Saint-Jacques, près Saint-Benoist.
TOPIN, rue de Buci.
VERCOLIER, peintre et marchand d'estampes, rue Saint-Thomas-du-Louvre, au coin de la rue du Doyenné.



Bibliographie sommaire

Histoire générale de la gravure.

Bourcard (Gustave). A travers cinq siècles de gravures, 1350-1903. Les estampes célèbres, rares ou curieuses. *Paris*, 1903. Gr. in-8°.

Delaborde (comte Henri). Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts. La Gravure. Précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son histoire. *Paris. Librairies-Imprimeries réunies*. In-8, fig.

Duplessis (Georges). Histoire de la gravure en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France, suivie d'indications pour former une collection d'estampes. Contenant 73 reproductions de gravures anciennes exécutées par le procédé de M. Amand Durand. *Paris, Hachette*, 1880. In-4°, fig.

Heinecken (baron de). Idée générale d'une collection complète d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et les premiers livres d'images. *Leipsic et Vienne, Jean-Paul Krauss*, 1771. In-8°.

Hind (A.-M.). A short history of engraving and etching. With full bibliography and index of engravers. *London*, 1908. In-8°. Frontispice et 110 illustrations dans le texte.

Humbert. Abrégé historique de l'origine et des progrès de la gravure et des estampes en bois et en taille-douce, par M. le major H. *Berlin. Aude et Spener*, 1752. In-8°. 62 p.

Kristeller (Paul). Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. *Berlin, Bruno Cassirer*, 1905. In-8°, fig.

Rosenthal (Léon). Manuels d'histoire de l'art. La Gravure. Ouvrage illustré de 174 gravures. *Paris. Laurens*, 1909. In-8°.

Doissin (L.). Scalptura carmen. Auctore Ludovico Doissin, S. J. (La Gravure, poème.) *Paris. Le Mercier*, 1753. In-8°.

Histoire de la gravure en France.

Généralités.

Bonnardot (Alfred). Histoire artistique et archéologique de la gravure en France. Dissertation sur l'origine, les progrès et les divers produits de la gravure. Listes de graveurs français, rangés par ordre de règnes, de Charles VII à Louis XIV inclusivement. *Paris. Deflorenne, neveu*, 1849. In-8°.

Choffard (P.-P.). Notice historique sur l'art de la gravure en France, par P.-P. Ch.. *Paris. Pichard*, an XII-1804. In-8°, vignette gravée par Choffard.

Courboin (François). La Gravure française. *Publication du Figaro Illustré*, septembre 1909. In-f°, 110 illustrations, 4 planches en couleurs hors texte.

Duplessis (Georges). Histoire de la gravure en France par Georges Duplessis. Ouvrage couronné par l'Institut de France (Académie des Beaux-Arts). *Paris. Rapilly, 5, quai Malaquais*, 1861. In-8°.

Robert-Dumesnil (A.-P.-F.). Le Peintre-graveur français ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et dessinateurs de l'École française. *Paris*, 1835-1871. 11 volumes in-8°. Les deux derniers ont été rédigés par M. Georges Duplessis.

Graveurs étudiés par régions et par villes

Auvray (Louis). Table topographique des artistes de l'École française, architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes. (Extrait du Dictionnaire général des artistes de l'École française, par Bellier de la Chavignerie et Auvray.) *Paris. Renouard, H. Laurens, successeur, 6, rue de Tournon*, 1887. Gr.in-8°.

Bibliothèque d'Art et d'Archéologie : *Publications pour faciliter les études d'art en France.*

Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France, par provinces, publié sous la direction d'André Girodie.

A paru : *La Franche-Comté*, par M. l'abbé Paul Brune. *Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, 16 et 18, rue Spontini*, 1912. In-4°.

En préparation : *Béarn et pays basque*, par M. L. Batcave. — *Bourgogne*, par M. l'abbé Brune. — *Champagne*, par M. A. Boutillier du Retail. — *Comtat-Venaissin*, par le chanoine H. Requin. — *Flandre et Artois*, par A. Girodie. — *Lyonnais*, par MM. Audin et Vial. — *Poitou*, par M. P. Arnauldet. — *Touraine*, par M. L. de Grandmaison.

ABBEVILLE.

Delignières (Émile). Recherches sur les graveurs d'Abbeville. *Paris. Plon, Nourrit et Cie*, 1886. In-8, 45 p.

Delignières (Émile). Société des Antiquaires de Picardie. Les Graveurs abbevillois. *Amiens. Douillet et Cie*, 1888. In-8°, 18 p.

Delignières (Émile). Conférence sur les graveurs abbevillois, au musée d'Abbeville et du Ponthieu, le 30 juin 1893. *Caen. Delesques*, 1896. In-8°, 16 p.

ANJOU.

Port (Célestin). Les Artistes angevins, peintres, sculpteurs, maîtres d'œuvre, architectes, graveurs, musiciens, d'après les Archives angevines. *Paris, Angers*, 1881. In-8°.

BOURGES.

Girardot (B^on^ de). Les Artistes de Bourges depuis le moyen âge jusqu'à la Révolution. *Paris. Tross*, 1861. In-8°.

DAUPHINÉ.

Flandreysy (Mme Jeanne de). Les Graveurs dauphinois... *Grenoble. Falque et Perrin*. 1901. In-4°.

FRANCHE-COMTÉ.

Brune (l'abbé Paul). Publications pour faciliter les études d'art en France. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France. Franche-Comté, par l'abbé Paul Brune, conservateur des antiquités et objets d'art du Jura. *Paris. Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, 16 et 18, rue Spontini*, 1912. In-4°.

GRENOBLE.

Maignien (Edmond). Les Artistes grenoblois, architectes, armuriers, brodeurs, graveurs... Notes et documents inédits par Edmond Maignien. *Grenoble. Xavier Drevet*, 1887. In-8°.

LILLE.

Dinaux (Arthur). Graveurs et amateurs d'estampes de Lille, par *M.* Arthur Dinaux *Valenciennes. Typ. Prignet, s. d.* In-8°, fig. (Extrait des Archives du Nord de la France et du Midi de la Belgique, 1841.)

LORRAINE.

Jacquot (A.). Essai de répertoire des artistes lorrains. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Departements*, 1899, *pp.* 397-508. In-8°.

LORRAINE.

Beaupré. Notice sur quelques graveurs nancéiens du XVIII[e] siècle et sur leurs ouvrages. Dominique Collin. — Yves-Dominique Collin. — Hoerpin. *Nancy et Paris. Claudin*, 1862.

Beaupré. Notice sur quelques graveurs nancéiens et sur leurs ouvrages. *Nancy. Lepage*, 1868.

LORRAINE.

Jacquot (Albert). Les Graveurs lorrains. *Paris. Plon, Nourrit et Cie*, 1889. In-8°, 24 p.

Wiener (Lucien). Observations sur un mémoire intitulé : Les Graveurs lorrains, par Albert Jacquot. *Nancy. s. d.* [1890]. In-8°.

LYON.

Rolle (F.). Catalogue raisonné des Estampes de la Bibliothèque du Palais des Arts. *Lyon. Imp. Lépagnez*, 1854. In-8°.

LYON.

Germain (Alphonse). Les artistes lyonnais, des origines jusqu'à nos jours (Peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs.) *Lyon*, 1910. In-4°.

LYON.

Rondot (Natalis). L'Art et les Artistes à Lyon du XIV[e] au XVIII[e] siècle. (Ouvrage publié après la mort de l'auteur par MM. A. Cartier et L. Galle.) *Lyon*, 1902. In-8°.

NANTES.

Granges de Surgères (le marquis de). Les Artistes nantais, architectes, armuriers, brodeurs, fondeurs, graveurs, du moyen âge à la Révolution. Notes et documents inédits par le marquis de Granges de Surgères. *Paris. Charavay, 3, rue de Furstenberg. — Nantes, chez l'auteur, 66, rue Saint-Clément.* In-8°.

ORLÉANAIS.

Herluison (H.). Artistes orléanais, peintres, graveurs, sculpteurs, architectes ; liste sous forme alphabétique des personnages nés pour la plupart dans la province de l'Orléanais *Orléans*, 1863. In-8°, pl.

PARIS.

Inventaire alphabétique des documents relatifs aux artistes parisiens conservés aux Archives de la Seine, par Lucien **Lazard**. *Paris*, 1906. In-8°. (Extrait du Bulletin de la Société de Paris et de l'Ile de France. Tome XXIII, 1906.)

PROVENCE.

Teissier (O.). Peintres, graveurs et sculpteurs nés en Provence. Notes et indications biographiques recueillies et publiées par Octave Teissier. *Draguignan. Imp. Latil*, 1882. In-8°.

Peintres et sculpteurs provençaux. Notes iconographiques. *Paris*, 1905. In-4°.

TOURAINE.

Giraudet (D[r] E.). Les artistes tourangeaux : architectes, armuriers, graveurs. *Tours. Rouillé-Ladevèze, s. d.* In-8°.

TROYES.

Corrard de Bréban. Les Graveurs troyens, recherches sur leur vie et leurs ouvrages. *Troyes*, 1868, In-8°.

L'Administration et les Institutions

qui ont influé sur l'évolution de la gravure en France de 1700 à 1800.

Chambre syndicale de la Librairie.

Coyecque (Ernest). Bibliothèque Nationale. Inventaire de la collection Anisson, sur l'histoire de l'imprimerie et de la librairie principalement à Paris, du XIII[e] au XVIII[e] siècle. Manuscrits français 22 061-22 193. Tome I. N[os] 22 061-22 102. Tome II. N[os] 22 103-22 193. *Paris. Ernest Leroux*, 1899-1900. 2 vol. gr. in-8°.

Omont (Henri). Inventaire sommaire des archives de la Chambre syndicale de la Librairie et Imprimerie de Paris (Manuscrits français 21 813-22 060 de la Bibliothèque Nationale), publié par H. Omont. *Paris*, 1886.

Saugrain. Code de la Librairie et Imprimerie de Paris ou Conférence du Règlement arrêté au Conseil d'État du Roy, le 28 février 1723, et rendu commun pour tout le royaume, par arrêt du Conseil d'État du 24 mars 1744 (avec les anciennes ordonnances, édits, déclarations). *Paris, aux dépens de la communauté*, 1744. In-12.

Joubert. Définition des mots copie et contrefaction en gravure. *Paris. 20 Fructidor*, an IX. In-4°.

Lemaître (Henri). Histoire du dépôt légal. Première partie: France, par Henri Lemaître, archiviste-paléographe, sous-bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale. (Publication de la Société française de Bibliographie.) *Paris. A. Picard et fils*, 1910. In-8°.

Funck-Brentano. Les Lettres de cachet, à Paris. Étude suivie d'une liste des prisonniers de la Bastille (1659-1789), par Frantz Funck-Brentano. *Paris. Imp. Nationale*, 1903. In-4°. (Histoire générale de Paris, collection de documents publiés sous les auspices de l'édilité parisienne.)

Joullain (C.-F.). Réflexions sur la peinture et la gravure, accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général..... *Metz, Claude Lamort; Paris*, 1786. In-12.

Lebrun (J.-B.-P.). Essai sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure. *Paris, chez l'auteur*, an III, 1795. In-8°.

Académie royale de Peinture et de Sculpture.

Guiffrey (Jules). Les anciennes Académies de Peinture et d'Architecture. Notice lue par M. Guiffrey, délégué de l'Académie des Beaux-Arts, dans la séance publique annuelle des cinq académies, le 25 octobre 1909. *Paris. Firmin-Didot*, 1909. In-4°.

Vitet (L.). L'Académie royale de Peinture et de Sculpture. *Paris. Michel Lévy*. 1861. In-8°.

Description de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, par A. de Montaiglon. *Paris*, 1893. In-8°. (Réimpression des Descriptions de Guérin (1715) et de Dezallier d'Argenville [1781].)

Procès-verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). Publiés par A. de Montaiglon (1875-1892). *Paris*. 10 vol. in-8°. — **Table** par Paul Cornu, 1909.

Liste chronologique des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793), publiée par L. Dussieux. *Archives de l'Art français*. Docum. I, pp. 357-418.

Sujets des morceaux de réception des membres de l'ancienne Académie de Peinture, Sculpture et Gravure, 1648 à 1793. Publiés par Duvivier, Ph. de Chennevières, Eug. Daudet et A. de Montaiglon. In-8°. *Extrait des Archives de l'Art français.* Docum. II, pp. 352-391. (1852-1853.)

Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, publiés par Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, Paul Mantz, A. de Montaiglon. 2 vol. in-8 . Augmentés d'une table nouvelle par A. de Montaiglon. 1887.

Conférences de l'Académie royale de Peinture et Sculpture. Publiées par Henry Jouin. *Paris*, 1883. In-8°.

Conférences inédites de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, d'après les manuscrits des archives de l'École de Beaux Arts. Publiées par André Fontaine. *Paris*, 1903. In-8°.

Estampes et planches gravées. Catalogue des Estampes, d'après les maîtres d'Italie et de France dont les planches appartiennent à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. *Paris, chez la veuve Hérissant*, 1788. In-8°. (Première édition in-12, 1783.)

Fontaine (André). Les **collections** de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. *Paris, Laurens.* 1910. In-8°. (Liste des estampes et planches gravées, d'après l'inventaire de l'an II, pp. 233-269)

Logements d'artistes au Louvre, Tuileries, Luxembourg, Gobelins, etc., par Jules Guiffrey. Extrait des *Nouvelles Archives de l'Art français*, I, 220. (1873.)

Logements d'artistes au Louvre, à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe, par O. Merson. Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts.* 1881. (I, 264, II, 276.)

Commune des Arts.

Lapauze (Henry). Procès-verbaux de la commune générale des arts de peinture, sculpture, architecture et gravure (18 juillet 1793, tridi de la 1re décade du 2e mois de l'an II) et de la Société populaire et républicaine des arts (3 nivôse an II, 28 floréal an III). *Paris J.-E. Bulloz, éditeur, 21, rue Bonaparte.* 1903. Gr. in-8°.

Détournelle. Aux armes et aux arts! Peinture, sculpture, architecture, gravure. Journal de la Société républicaine des Arts, séante au Louvre, salle du Laocoon. Rédigé par Détournelle, architecte. Première partie du 1er ventôse au 1er prairial, an II (19 février-20 mai 1794). A Paris, chez le citoyen Détournelle, au coin de la rue de la Vieille-Draperie et de la Juiverie, maison du limonadier, section de la cité. Il a paru six numéros.

Académie des Beaux-Arts.

Aucoc (Léon). L'Institut de France et les anciennes académies. *Paris, Impr. Plon et Nourrit,* 1889. In-8°.

Aucoc (Léon). L'Institut de France. Lois, statuts et règlements concernant les anciennes Académies et l'Institut, de 1635 à 1889, par M. Léon Aucoc. *Paris, Impr. Nationale.* 1889. In-8°.

L'Académie des Beaux-Arts, depuis la fondation de l'Institut de France, par le comte Henri Delaborde. *Paris, Plon.* 1891. In-8°.

Les membres de l'Académie des Beaux-Arts de 1796 à 1910. Notices bibliographiques par Jules Guiffrey. Extrait des *Archives de l'Art français. Nouvelle période.* Tome IV, 2e fascic. 1911. In-8°.

Les membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut, par Albert Soubies. *Paris.* 3 vol. gr. in-8°.

Expositions.

Gillet (Lucien). Nomenclature des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie se rapportant à l'histoire de Paris qui ont été exposés aux divers salons depuis 1673. *Paris*, 1911. In-8°.

Gosselin (Théodore). Histoire anecdotique des salons de peinture depuis 1673. *Paris, E. Dentu, éditeur.* 1881. In-12.

Guiffrey. Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800, avec préface générale sur la publication. *Paris*, 1869-1871. 9 vol. in-12.

Guiffrey (Jules). Notes et documents inédits sur les expositions du XVIIIe siècle. *Paris*, 1873. In-12.

Guiffrey (Jules). Table des peintures, sculptures et gravures exposées aux salons du XVIIIe siècle. Extrait des *Archives de l'Art français*. Nouvelle période, Tome IV, 1er fascicule, 1910. In-8°.

Guiffrey (Jules). Table générale des Artistes ayant exposé aux salons du XVIIIe siècle. *Paris*, 1873. In-8°.

Diderot. Salons. Tomes 10-12 de l'édition des Œuvres complètes, par J. Assézat et M. Tourneux *Paris. Garnier*, 1876. In-8°.

La Font de Saint-Yenne. Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province. (A propos du Salon de 1753.) S. l. 1754. In-12.

Dialogues sur la peinture. Seconde édition, enrichie de notes. *Paris*, imprimé chez Tartouillis aux dépens de l'Académie, et se distribue à la porte du Salon. 1773. In-8°.

Salons de 1773-1777-1779. Lettres adressées par Dupont de Nemours à la Margrave Caroline-Louise de Bade. *Archives de l'Art français. Nouvelle période*. Tome II, 1er fascicule, pp. 1-123.

Cabinet des Estampes et Planches gravées du Roi.

1. LA COLLECTION D'ESTAMPES.

Bouchot (Henri). Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Guide du lecteur et du visiteur, catalogue général et raisonné des collections qui y sont conservées. *Paris*. S. d. [1894]. In-8°. (Notice historique, p. I-XXIV.)

Delaborde (vicomte Henri). Le Département des Estampes à la Bibliothèque Nationale. Notice historique, suivie d'un catalogue des estampes exposées. *Paris. Plon*, 1875. In-12.

Duplessis (Georges). Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale pendant la période révolutionnaire 1789-1804. In-8°. Extrait du *Bibliophile Français. Paris*, 1872.

Duplessis (Georges). Le Département des Estampes à la Bibliothèque Impériale. Son origine et ses développements successifs. *Paris. J. Claye*, 1860. In-4°. Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Joly. A la mémoire de Hugues-Adrien Joly, garde du Cabinet des Estampes et planches gravées de la Bibliothèque Nationale (1750-1792), mort à Paris, le 7 ventôse an VIII. S. l. n. d. In-18.

Leprince (N.-T.). Essai historique sur la Bibliothèque du Roi et sur chacun des dépôts qui la composent. *Paris. Belin*, 1782. In-12. (Cabinet des Estampes et planches gravées, pp. 225-264).

2. CATALOGUES INTÉRESSANTS A CONSULTER POUR L'HISTOIRE DE LA GRAVURE AU XVIIIe SIÈCLE.

Bouchot (Henri). Catalogue de dessins relatifs à l'histoire du théâtre... avec la description d'estampes rares sur le même sujet, récemment acquises de M. Destailleur. *Paris. Emile Bouillon, éditeur, 67, rue de Richelieu.* 1896. In-8°.

Bouchot (Henri). Exposition d'œuvres du XVIIIe siècle à la Bibliothèque Nationale. (Cent estampes choisies parmi les pièces les plus remarquables ayant figuré à l'Exposition.) *Paris. Librairie centrale des Beaux-Arts, Emile Lévy, éditeur.* 1906. In-fol.

Bouchot (Henri). **Exposition d'œuvres d'art du XVIIIe siècle à la Bibliothèque Nationale.** Miniatures, gouaches, estampes en couleurs françaises et anglaises. Médailles et pierres gravées, Biscuits de Sèvres. 1906. *Paris. Emile Lévy,* 1906. In-8°. (Le catalogue des miniatures, gouaches et estampes a été rédigé par M. Henri Bouchot, conservateur du Département des Estampes, assisté de MM. Jean Guiffrey, Carl Dreyfus, François Courboin, P.-A. Lemoisne, F. Bruel.)

Bruel (François). Bibliothèque Nationale, département des estampes. Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770-1781. Collection de Vinck. Inventaire analytique. Tome I. Ancien régime. *Imp. Nationale,* 1909. Tome II. La Constituante. *Imp. Nationale,* 1914. 2 vol. gr. in-8°. Planches hors texte.

Duplessis (Georges). Département des Estampes. Inventaire de la collection d'estampes relatives à l'histoire de France, léguée en 1863 à la Bibliothèque Nationale par M. Michel Hennin. *Paris.* 1877-1884. In-8°. 4 vol. et un vol. de table.

Duplessis (Georges). Catalogue de la collection de pièces sur les Beaux-Arts, imprimées et manuscrites, recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et N. Deloynes. *Paris. A. Picard,* 1881. In-8 .

3. LE FONDS DES PLANCHES GRAVÉES.

Duplessis (Georges). Le Cabinet du Roi. Collection d'estampes commandées par Louis XIV. *Paris. Bachelin-Deflorenne,* 1869. Gr. in-8°.

Catalogue des volumes d'estampes dont les planches sont à la Bibliothèque du Roy. *Paris. Imp. Royale,* 1743. In-fol.

Catalogue des estampes des trois écoles, portraits, catafalques, pompes funèbres, cartes géographiques, etc., qui se trouvent à Paris au Musée central des Arts. Paris, ventôse an VII. In-4°. 2e édition, Paris, ventôse an IX. In-4°.

Guiffrey (Jean). Le Musée du Louvre. Les peintures, les dessins, la chalcographie. *Paris. H. Laurens,* 1909. In-8°.

Müntz (Eugène). L'Académie royale de Peinture et de Sculpture et la Chalcographie du Louvre. (Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France, 1891, p. 272.)

Guyot. Plan d'un conservatoire d'estampes et École nationale de gravure, par le citoyen Guyot, graveur. *Paris,* 7 nivôse an V. In-8°.

Bibliothèque de l'Arsenal.

Schefer (Gaston). Catalogue des estampes, dessins et cartes, composant le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque de l'Arsenal, par Gaston Schefer. *Paris. Librairie Henri Leclerc,* 1894-1909. In-4°.

La Gravure en France au XVIIIe siècle

Généralités.

Adresse à l'Assemblée nationale, par les graveurs et propriétaires de planches gravées; suivie : d'un *Mémoire* qui développe les principes sur lesquels est fondée leur demande; d'un *Projet de Décret* conforme à ces mêmes principes; d'un *Mémoire* particulier sur la Chambre Syndicale, en ce qui concerne la Gravure, appuyé de pièces justificatives. Signé : Basan, Ponce et Gaucher. 1er mars 1791. In-4°.

Baudicour (Prosper de). Le Peintre-Graveur continué ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et dessinateurs de l'École française nés dans le XVIIIe siècle. Ouvrage faisant suite au Peintre-Graveur français de Robert Dumesnil. *Paris. Rapilly*, 1859-1861. 2 vol. in-8°.

Bocher (Emmanuel). Les Gravures françaises du XVIIIe siècle ou catalogue raisonné des estampes, vignettes... de 1700 à 1800. *Paris*. 1875-1882. 6 vol. in-4°. (Catalogue des œuvres gravées par ou d'après Nicolas Lavreince, Pierre-Antoine Baudouin, Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Nicolas Lancret, Augustin de Saint-Aubin, Moreau le jeune.)

Boppe (Auguste) et **Bonnet** (Raoul). Les Vignettes emblématiques sous la Révolution. 250 reproductions. *Paris*. 1911. In-4°.

Bourcard (Gustave). Les Estampes du XVIIIe siècle. École française. Préface de Paul Eudel. *Paris. Dentu*, 1885. In-8°.

Bourcard (Gustave). Dessins, gouaches, estampes et tableaux du XVIIIe siècle. Guide de l'amateur. *Paris*. 1893. In-8°.

Dilke (Lady). French engravers and draughtsmen of the XVIIIth century. *London. Bell and Sons* (1903). In-4°.

Doucet (Jérôme). Peintres et Graveurs libertins du XVIIIe siècle. *Paris. A. Méricant*. 1913. In-4°. 30 pl. hors texte.

Goncourt (Edmond et Jules de). L'Art du XVIIIe siècle. *Paris. Bibliothèque Charpentier*. 3 vol. in-8°. Les différentes monographies dont se compose l'ouvrage ont paru dans l'ordre suivant en format in-4° :

Les Saint-Aubin. *Paris. Dentu*, 1859. — Watteau. Id , 1860. — Prudhon. Id., 1861. — Boucher. Id., 1862. — Greuze. Id., 1863. — Chardin. Id., 1864. — Fragonard. Id., 1865. — Debucourt. Id., 1866. — Latour. Id., 1867. — Gravelot-Cochin. Id., 1868. — Eisen-Moreau. Id., 1870.

Grands graveurs (Les). Watteau, Boucher et les graveurs français du commencement du XVIIIe siècle. *Paris. Hachette et Cie*, 1913. In-8°.

Gravures françaises du XVIIIe siècle. (Les plus belles,) *Paris. Hachette et Cie*, 1913. In-4°.

Nevill (Ralph). French prints of the eighteenth century. *London. Macmillan and Co*, 1908. In-8°.

Portalis (baron Roger) et **Beraldi** (Henri). Les Graveurs du XVIIIe siècle. *Paris. Morgand et Fatout*, 1880-1882. 3 vol. in-8°.

Renouvier (Jules). Histoire de l'Art pendant la Révolution, considéré principalement dans les estampes, suivi d'une étude sur J.-B. Greuze, avec une notice biographique et une table par Anatole de Montaiglon. *Paris. Vve Jules Renouard*, 1863 2 vol. in-8°.

Graveurs français du XVIIIe siècle (Ouvrages divers renseignant sur des).

Actes d'état civil d'artistes français, peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, extraits des registres de l'Hôtel de ville de Paris, détruits dans l'incendie du 24 mai 1871, publiés par **Herluison.** *Paris-Orléans.* 1873. In-8°.

Artistes français des XVIIe et XVIIIe siècles (1681-1787). Extrait des comptes des États de Bretagne, réunis et annotés par le marquis de Granges de Surgères. Recueil de documents concernant 385 artistes classés suivant l'ordre alphabétique. *Publication de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1893. In-8°.

Bellier de la Chavignerie (Emile). Les Artistes français du XVIIIe siècle, oubliés ou dédaignés. *Paris. Vve Renouard*, 1865. (Extrait de la *Revue universelle des Arts.* 1864-1865.)

Boppe (Auguste). Les Peintres de Turcs au XVIIIe siècle. *Paris. Gazette des Beaux-Arts*, 1905.

Boppe (Auguste). Les Peintres du Bosphore au XVIIIe siècle. *Paris. Hachette*, 1911.

Dandré-Bardon. Traité de peinture. Suivi d'un Essai sur la Sculpture et d'un Catalogue raisonné des plus fameux peintres, sculpteurs et graveurs de l'École française. *Paris.* 1765. 2 vol. in-8°.

Dussieux (L.). Les Artistes français à l'étranger par L. Dussieux. Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1859. *3e édition. Paris. Lecoffre, fils, 90, rue Bonaparte*, 1876. In-8°.

Lebrun (abbé). Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs. *Paris, chez la Vve Duchesne*, années 1776-1777.

Nougaret. Anecdotes des Beaux-Arts contenant tout ce que la peinture, la sculpture, la gravure offrent de plus curieux. *Paris.* 1776-1780. 3 vol. in-8°.

Vertue. A catalogue of engravers who have been born or resided in England, digested by Horace Walpole, Earl of Orford, from the mss. of Mr. George Vertue, to which is added an account of the life and works of the latter. *London. J. Caulfield, T. Corram and G. Barret*, 1794. (1re édition, 1763.) In-8°.

Monographies.

Aliamet (Jacques). Catalogue raisonné de l'œuvre de Jacques Aliamet d'Abbeville, précédé d'une notice sur sa vie et son œuvre, par Emile **Delignières**. *Paris.* 1896. In-4°.

Audran. Catalogue des estampes provenant des fonds des sieurs Gérard Audran et François Chéreau. *Paris.* 1742. In-4°.

Audran (Les). Par Georges **Duplessis**. *Paris, Librairie de l'Art*, 1892. In-8°.

Balechou (J.-J.), graveur du roi 1716-1764, par Jules **Belleudy**. *Vaucluse.* In-8°.

Balechou (Le Procès de J.-J.), par Jules **Belleudy.** Extrait du *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français.* 3e fascic. 1913.

Basan (F.). Catalogue des planches gravées qui composent le fonds de F. Basan, marchand d'estampes, rue et Hôtel Serpente, à Paris. *S.d.* in-4°.

Baudouin (P.-A.). Les Gravures françaises du XVIIIe siècle, ou catalogue raisonné des estampes, par Emmanuel **Bocher.** 2e fascicule, Pierre-Antoine Baudouin. *Paris. Jouaust et Rapilly*, 1875. In-4°.

Beauvarlet. Le graveur Beauvarlet et l'École abbevilloise au XVIIIe siècle, par Emile **Delignières**, *Abbeville*, 1891. In-8°.

Beauvarlet (Catalogue de l'œuvre de), par l'abbé **Dairaine**. *Abbeville. P. Briez*, 1860. In-8°.

Bervic. Notice nécrologique sur M. Bervic, graveur, par M. **Le Carpentier**. *Société libre d'Emulation de Rouen*, 10 juin 1822.

Boilly. Notice sur J.-L. Boilly, par **Boutron**. *Paris*. 1874. In-8°.

Boilly (L.-L.). L.-L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe (1761-1845), par Henry **Harrisse**. *Paris*. 1898. In-4°.

Boilly (Louis-Léopold), par Maurice **Tourneux**. *Paris. Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1898.

Boilly. Le peintre Louis Boilly, par Paul **Marmottan**. *Paris. Gateau*, 1913. In-4°.

Boissieu (J.-J de). Catalogue des morceaux qui composent l'œuvre à l'eau-forte. *Lyon. J.-L. Maillet*, 1901. In-8°.

Boissieu (J.-J. de). Catalogue raisonné de son œuvre. *Paris, Lyon*. 1878. In-8°.

Boissieu (J.-J. de). Notice sur la vie et les œuvres de. *Paris, Lyon*. 1879. In-8°.

Boissieu (J.-J. de). Éloge historique, par **Dugas-Montbel**. *Lyon. Cutty*, 1810. In-12.

Bonnet. Catalogue d'Estampes dans le nouveau genre de gravure, tant à la manière du pastel qu'aux deux crayons, par le sieur Bonnet. *A Paris, rue Saint-Jacques*, 1780. In-12.

Boucher (François). Les Artistes célèbres. Boucher, par André **Michel**. *Paris. Librairie de l'Art*, 1889. In-4°.

Boucher (François), Lemoyne et Natoire, par P. **Mantz**. *Paris*. 1880.

Campion (C.-M.) Étude biographique et littéraire sur C.-M. Campion, suivie du catalogue de son œuvre gravé, par Olivier **de Ceimmar** (de Carné). *Marseille. Marius Olive*, 1878.

Cars (Laurent). Catalogue des sujets de thèses qui forment le fonds général de M.Cars. *Paris*. 1771. In-8°.

Cars. Catalogue des estampes qui se vendent chez Laurent Cars, graveur du roy, à Paris, rue Saint-Jacques, vis-à-vis le collège Duplessis. *S. l. n. d.*, in-4°.

Caylus. Par S. **Rocheblave**. *Paris. L'Art*, tome XLVIII, 1890.

Caylus. Vies d'artistes du XVIIIe siècle. Discours sur la Peinture et la Sculpture, publié par André **Fontaine**. *Paris. Laurens*, 1910. In-8°.

Chardin (J.-B.-S). Les Gravures françaises du XVIIIe siècle. Catalogue raisonné des estampes, par Emmanuel **Bocher**. 3e fascicule, Jean-Baptiste-Siméon Chardin. *Paris. Jouaust et Rapilly*, 1876. In-4°.

Chardin (J.-B.-S.), par Jean **Guiffrey**. (Catalogue complet de l'œuvre gravé d'après Chardin.) *Paris*. 1908. In-4°.

Chedel (P.-Q.). Graveur châlonnais du XVIIIe siècle et son œuvre, par **A. Bourgeois**. *Châlons-sur-Marne. Thionville*, 1895. In-8°.

Choffard. Notice nécrologique par **Ponce**.

Choffard. Notice par **Blaise**, libraire. In-f°, 1812.

Choffard, his life and works, with catalogue of the best known books illustrated by him. By V. **Salomons**. *London*. 1912. In-8°.

Cochin (Ch.-Nic.). Catalogue de l'œuvre de Ch.-Nic. Cochin fils, écuyer, chevalier de l'ordre du Roy, censeur royal, garde des dessins de Sa Majesté, secrétaire et historiographe de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, par Ch -Ant. **Jombert**. *Paris*. 1770. In-8°.

Cochin (Les). Les Artistes célèbres. Les Cochin, par S. **Rocheblave**. *Paris. Librairie de l'Art*, 1893.

Cochin, par Edmond de **Goncourt**. (Dans *l'Art du XVIIIe siècle.*)

Cochin. Mémoires inédits de Charles-Nicolas sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz. Publié par M. Charles **Henry**. *Paris. Société de l'Histoire de l'Art français*, 1880. In-8°.

Cochin. Notice sur les Cochin, les Tardieu et les Belle, par M.-A. **Tardieu**. Extrait des *Archives de l'Art français*. Vol. IV. Documents, 1855.

Cuvilliès. Catalogue de l'œuvre de Cuvilliès père et fils, par M. **Bérard**. *Paris. Vve Renouard*, 1859. In-8°.

Danloux (P.). Essai sur l'œuvre gravé de Danloux, par H. **Vienne**. *Revue Universelle des Arts*, tome XX, 1865, p. 23.

Daullé (Jean). Catalogue raisonné de de Jean Daullé, d'Abbeville, précédé d'une notice, par Émile **Delignières**. *Paris*, 1873. In-8°.

Debucourt. L'œuvre gravé de P.-L. Debucourt (1755-1832), par Maurice **Fenaille**. *Paris. Rahir et Cie*, 1899. In-4°.

Debucourt. Les Artistes célèbres, P.-L. Debucourt, par Henri **Bouchot**. *Paris. Librairie de l'Art*, s. d., in-4°.

Debucourt, par E. **de Goncourt**, dans l'*Art du XVIIIe siècle*.

Demarteau (Gilles). Les graveurs Demarteau, Gilles et Gilles-Antoine, par Henri **Bouchot**. *Revue de l'Art ancien et moderne*, août 1905.

Demarteau (Gilles), graveur et pensionnaire du roi, à Paris (1722-1776), et son neveu Gilles-Antoine (1750-1803). Notice par J.-E. **Demarteau**. *Liége. L. de Thier*, 1879. In-8°.

Demarteau (Gilles). Graveur du roi (1722-1776). La vie et l'œuvre de Demarteau, son invention de la gravure crayonnée, ses élèves. Catalogue et prix de ses 664 gravures. *Bruxelles. Van Tright*, 1883. In-8°.

Demarteau (Gilles). L'œuvre de Gilles Demarteau l'aîné, graveur du roi. Catalogue descriptif, précédé d'une notice biographique par L. **de Leymarie**. *Paris. Rapilly*, 1896. In-8°.

Denon. Vivant-Denon, son œuvre originale, par Albert **de la Fizelière**. *Paris. Barraud*, 1872.

Desfriches. Un amateur orléanais au XVIIIe siècle. Aignan-Thomas Desfriches (1715-1808), sa vie, son œuvre, ses collections, sa correspondance, par Paul **Ratouis de Limay**. *Paris. Champion*, 1907. In-8°.

Drevet. Les Drevet (Pierre, Pierre-Imbert et Claude). Catalogue raisonné de leur œuvre, précédé d'une introduction, par Ambroise **Firmin-Didot**. *Paris*, 1876. Gr. in-8°.

Eisen (Charles), par Albert **Jacquot**. *Paris. J. Rouam et Cie*, 1899. In-8°.

Eisen, par E. et J. **de Goncourt**. Dans l'*Art du XVIIIe siècle*.

Ficquet (Étienne), Pierre **Savart**, Jean-Baptiste **de Grateloup**. Catalogue raisonné des estampes qui forme leurs œuvres gravés, par L.-E. **Faucheux**. *Paris et Bruxelles*. 1864. In-8°.

Flipart. Notice nécrologique sur Jean-Jacques Flipart, par Ch.-Et. **Gaucher**. *Journal de Paris*, 3 août 1782.

Fragonard (Honoré), sa vie et son œuvre, par le baron Roger **Portalis**. *Paris. Rothschild*, 1889. In-4°.

Fragonard (Honoré), par E. et J. **de Goncourt**. *Gazette des Beaux-Arts*, janvier, février 1865, et dans l'*Art du XVIIIe siècle*.

François (Jean-Charles). Éloge de M. François, graveur des dessins du Cabinet du roi. S.l.n.d. Petit in-8°.

Gamelin. Biographie de Jacques Gamelin, peintre, signée : **Barthe**. *Carcassonne. Pomiès*, 1851. In-8°.

Gaucher (Charles-Etienne), par le baron Roger **Portalis** et Henri **Beraldi**. Notice et catalogue. *Paris. Morgand et Fatout*, 1879. In-8°.

Gillot (Claude). Un maître fantaisiste du XVIIIe siècle, Claude Gillot (1673-1722), par Antony **Valabrègue**. *Paris, aux bureaux de l'Artiste*, 1883. Gr. in-8°.

Gillot (Claude), par Antony **Valabrègue**. *Gazette des Beaux-Arts*, mai-août 1899.

Godefroy (Jean), peintre et graveur, par P.-L. **Jacob**, bibliophile (Paul Lacroix). *Paris et Bruxelles*, 1862. In-8°. (Extrait de la *Revue Universelle des Arts*.)

Gravelot. Nécrologe des hommes célèbres de France, éloge de M. Gravelot. *Maestricht. Dufour*, 1771. In-8°.

Gravelot, par Vera **Salomon**. *London. John and Edward Bumpus*, 1912. In-8°.

Greuze (J.-B.). Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Jean-Baptiste Greuze; suivi de la liste des gravures exécutées d'après ses ouvrages, par J. **Martin**, conservateur du Musée Greuze, à Tournus. *Paris. Rapilly*, 1908. In-4°.

Greuze et ses graveurs, par Maurice **Tourneux**. *Courrier de l'Art*, 3e année, 11 octobre 1883, pp. 485-488.

Greuze. Lettres d'un voyageur à Paris, à son ami Sir Charles Lovers, demeurant à Londres, sur les nouvelles estampes de M. Greuze, intitulées : la Dame bienfaisante et la Malédiction paternelle, publiées par M. N... (Gaucher). *Paris. Hardouin*, 1779. In-8°.

Greuze. Lettres à Monsieur ..., voyageur à Paris, auteur des lettres à Sir Charles Lovers et à l'éditeur de ces lettres, par M... (sur les estampes d'après Greuze). *Amiens. Jean-Baptiste Caron*, 1780. In-12.

Greuze, par Edmond et Jules **de Goncourt**. Dans *l'Art du XVIIIe siècle*. 1re édition. *Paris. Dentu*, 1863. In-4°.

Helman (J.-S.). Essai sur l'œuvre de Helman, par H. **Vienne**. *Revue Universelle des Arts*, t. XX, 1865, p. 63

Houël (J.-P.-L.-L.). Notice sur M. Houël lue, le 1er décembre 1813, à la Société d'émulation de Rouen, par C. **Le Carpentier**. *Rouen. Baudry*, 1813. In-8°.

Huet. Les artistes célèbres, les Huet, par C. **Gabillot**. *Paris. Librairie de l'Art*, 1892. In-4°.

Huquier. Catalogue du fonds des planches gravées et épreuves de M. Huquier, par F.-C. **Joullain**, fils. *Paris*, 1772. In-8°.

Isabey (J.-B.), sa vie, son temps 1767-1855. Suivi du Catalogue de l'œuvre gravé par et d'après Isabey. Par Mme **de Basily-Callimaki**. *Paris*. 1909. In-4°.

Joullain. Catalogue des estampes qui se vendent chez Joullain père et fils, quai de la Mégisserie, à l'enseigne de la Ville de Rome. *Paris*, 1700. In-4°.

Jullienne. Éloge de M. de Julienne, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et amateur honoraire de l'Académie royale de Peinture et d'Architecture. S.l.n.d. in-18°.

Lancret. Eloge de M. Lancret, peintre du roi, par **Ballot de Sovot**. *Paris. Imprimerie Guérin*, 1743. In-12.

— Réimpression, accompagnée de notes, de pièces inédites sur Lancret, du catalogue de ses tableaux et de ses estampes, par Jules **Guiffrey**. *Paris*. 1874. Gr. in-8°

Lancret (Nicolas). Les Gravures françaises du XVIIIe siècle, ou Catalogue raisonné des estampes, par Emmanuel **Bocher**. Quatrième fascicule, Lancret. *Paris. Librairie des Bibliophiles et chez Rapilly*, 1877. In-4°.

Lavreince (Nicolas). Les Gravures françaises du XVIIIe siècle Catalogue raisonné des estampes, par Emmanuel **Bocher**. Premier fascicule, Nicolas Lavreince. *Paris. Librairie des Bibliophiles et chez Rapilly*, 1875. In-4°.

Le Bas (Jacques-Philippe). Un graveur du XVIIIe siècle : Jacques-Philippe Le Bas, par Edmond et Jules **de Goncourt**. (A paru dans l'*Artiste*, 1856 ; dans la *Revue Universelle des Arts*, 1858 ; dans les *Portraits intimes du XVIIIe siècle.*)

Le Bas. Notice nécrologique par Ch.-Et. **Gaucher**. *Journal de Paris*, 12 mai 1783.

Le Blon (J.-Chr.). Jakob-Christoffel Le Blon. Sonderabdruck aus den Graphischen Kunsten. Von Hans-W. **Singer**. *Wien* 1901. In-fol.

Le Blon. Notice par H.-W. **Singer** parue dans *The Studio*, mai 1903.

Le Clerc (Sébastien). Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc, chevalier romain, dessinateur et graveur du Cabinet du roi. Catalogue par ordre chronologique, 1650-1714, précédé d'une Vie de Le Clerc, par Ch.-Ant. **Jombert**. *Paris, chez l'auteur*, 1774. 2 vol. in-8°.

Le Clerc (Sébastien) et son œuvre 1647-1714, par Edouard **Meaume**. *Paris. Rapilly*, 1877. In-8°.

Le Clerc. Étude bibliographique sur les livres illustrés par Sébastien Le Clerc, par Édouard **Meaume**. *Paris. Léon Techener*, 1877. In-8°.

Le Mire. Noël Le Mire et son œuvre, suivi du Catalogue de l'œuvre gravé, par Jules **Hédou**. *Paris. J. Baur*, 1875. In-8°.

Lépicié. Nicolas-Bernard Lépicié (1735-1784), par A. **Génevay**. *Paris. L'Art*, 1876, tome IV, p. 211.

Le Prince (Jean). Jean Le Prince et son œuvre, par Jules **Hédou**. *Paris. Baur et Rapilly*, 1879 In-8°.

Le Vasseur. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de J.-Ch. Le Vasseur d'Abbeville, précédé d'une Notice sur sa vie et ses ouvrages, par Émile **Delignières**. *Abbeville. Briez*, 1865. In-8°.

Le Veau. Notice sur J.-J.-A. Le Veau, par Jules **Hédou**. *Rouen. Boissel*, 1879. In-8°.

Liotard. Jean-Étienne Liotard, peintre et graveur (1702-1789). Étude biographique et iconographique, par **Humbert**, **Revilliod** et **Tilanus**. *Amsterdam et Paris*, 1897. In-8°.

Longueil. Joseph de Longueil. Sa vie, son œuvre par **F. Panhard**. *Paris. Morgand et Fatout*, 1880. Gr. in-8°.

Marcenay de Ghuy. Idée de la gravure. Lettre sur l'Encyclopédie au mot *Graveur*, et Catalogue raisonné de l'œuvre de M. Marcenay de Ghuy (par lui-même). *Paris. Impr. d'Houry*, 1764. In-4°.

Marcenay de Ghuy. Antoine de Marcenay de Ghuy, peintre et graveur, 1724-1811. Catalogue de son œuvre, par Louis **Morand**. *Paris. Rapilly*, 1901. In-8°.

Mariette (P.-J.) Un amateur français au XVIIIe siècle, Pierre-Jean Mariette, par H. **de Chennevières**. *L'Œuvre d'art*, septembre-novembre, 1897. (Voir aussi : l'*Histoire des plus célèbres amateurs français*, par J. **Dumesnil**, t. I, 1856, et les *Amateurs d'autrefois*, par Clément **de Ris**. 1877.)

Marillier. Le dessinateur Marillier, étude biographique, suivie d'un essai de catalogue de son œuvre, par Th. **Lhuillier**. *Paris. Plon, Nourrit et Cie*. 1886. In-8°.

Masquelier. Notice nécrologique sur feu M. Masquelier, graveur à Paris, associé correspondant de la Société d'Émulation de Rouen, par Ch. **Le Carpentier**. *Rouen*, 1811. In-8°.

Massé. Un artiste oublié, J.-B. Massé, peintre de Louis XV, dessinateur-graveur, par Émile **Campardon**. *Paris. Charavay*, 1880. In-8°.

Miger. Biographie et catalogue de l'œuvre du graveur Miger, par Émile **Bellier de la Chavignerie**. *Paris. J. Demoulin*, 1856. In-8°.

Moreau le jeune (L'Œuvre de). Notice et catalogue, par Henri **Draibel** (**Beraldi**). *Paris. Rouquette*, 1874. In-8°.

Moreau le jeune. Les Gravures françaises du XVIIIe siècle. Catalogue raisonné des estampes, vignettes, par Emmanuel **Bocher**. Sixième fascicule, Jean-Michel Moreau le jeune. *Paris. D. Morgand*, 1882. In-4°.

Moreau le jeune, par Edmond et Jules **de Goncourt**. Dans l'*Art du XVIIIe siècle*. 1re édition. *Paris. Dentu*, 1870. In-4°.

Moreau le jeune (L'Œuvre de). Catalogue raisonné et descriptif avec notes iconographiques et bibliographiques, par J.-F. **Mahérault**. *Paris. A. Labitte*, 1880. Gr. in-8°.

Moreau (Les). Les Artistes célèbres. Les Moreau, par Adrien **Moureau**. *Paris. Librairie de l'Art*, 1893. Gr. in-8°.

Moyreau (Jean) et son œuvre, par E. **Davoust**, avec un avant-propos par P. Debrou. *Orléans. H. Herluison*, 1887. In-8°.

Odieuvre (Michel), peintre et marchand d'estampes, par M. l'abbé **Guéry**. *Brionne. Amelot*, 1899. In-8°. (Société libre d'Agriculture, Sciences, Arts et Belles-Lettres de l'Eure. Arrond^t de Bernay.)

Odieuvre. Catalogue et portraits des princes, des personnes illustres et des sçavans, gravés par les soins de Michel Odieuvre, maître peintre. *Paris. Impr. Thiboust*, 1742. In-8°.

Oudry. Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean-Baptiste Oudry, peintre du roi (1686-1755), par Jean **Locquin**, docteur ès lettres. *Paris. Jean Schemit*, 1912. In-8°.

Ozanne. Une famille d'artistes brestois au XVIIIe siècle, les Ozanne, par le D^r Ch. **Auffret**. *Rennes*. 1891. In-4°.

Parrocel (Monographie des), essai, par Étienne **Parrocel**. *Marseille. Imp. J. Clappier*, 1861. In-8°.

Pineau. Notice sur François-Nicolas Pineau et divers membres de sa famille, sculpteurs, graveurs et architectes (1653-1823), par Émile **Biais-Langoumois**. *Angoulême. Goumard*, 1868. In-8°.

Piranesi. Quelques idées sur l'Établissement des frères Piranesi, par **Duchesne** aîné. *Paris*. 1802. In-8°.

Piranesi. Œuvres de Jean-Baptiste et de François Piranesi, qui se vendent chez les auteurs, à Paris, rue de l'Université, Dépôt des Machines, n° 296. *An VIII*. In-4°.

Pompadour (marquise de). Notice sur Jacques Guay, graveur sur pierres fines de Louis XV, et notes sur les œuvres de gravure en taille-douce et en pierres fines de la marquise de Pompadour, par J.-F. **Leturcq**. *Paris. J. Baur*, 1873. In-8°.

Pompadour (Madame de), par Edmond et Jules **de Goncourt**. *Paris. Charpentier*, 1881. In-12.

Ponce. Notice sur Nicolas Ponce, graveur et homme de lettres, par M. **Mirault**. *Paris. Imp. Charpentier-Méricourt, s. d.*, 1831. In-8°.

Prudhon. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.-P. Prudhon, par Edmond **de Goncourt**. *Paris. Rapilly*, 1876. In-8°.

Rigaud (Hyacinthe). Catalogue de l'œuvre gravé du sieur Hyacinthe Rigaud. (Les estampes sont classées suivant l'ordre chronologique des tableaux d'après lesquels elles ont été faites.) Travail publié dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie de Peinture et de Sculpture*, d'après les manuscrits conservés à l'École des Beaux-Arts, par **L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, P. Mantz, A. de Montaiglon**. *Paris. Dumoulin*, 1854. In-8°.

Rigaud (J.). Dessinateur et graveur marseillais, par G. **Ginoux**. *Paris. Plon, Nourrit et Cie*, 1899. In-8°.

Roger (B.). Vie et œuvre de Barthélemy Roger, par A. **Vitalis**. *Montpellier*. 1900. In-8°.

Sablet (Les), peintres, graveurs et dessinateurs, par le marquis **de Granges de Surgères**. *Paris. Rapilly*, 1888. In-8°.

Saint-Aubin (Les), par Edmond et Jules **de Goncourt**. (*L'Art du XVIIIe siècle.*) *Paris. Dentu*, 1859. In-4°.

Saint-Aubin (Les). Les artistes célèbres, les Saint-Aubin, par Adrien **Moureau**. *Paris. Librairie de l'Art*, 1894. In-8°.

Saint-Aubin (Les). Renseignements intimes sur les Saint-Aubin, dessinateurs et graveurs, par Victor **Advielle**. *Paris. L. Soulié*, 1896. In-8°.

Saint-Aubin (Augustin de). Les Gravures françaises du XVIIIe siècle. Catalogue raisonné des estampes, vignettes, par Emmanuel **Bocher**. Cinquième fascicule, Augustin de Saint-Aubin. *Paris. D. Morgand*, 1879. In-4°.

Saint-Aubin (Augustin de). Le graveur Augustin de Saint-Aubin et la Bibliothèque du Roi, par Henri **Maïstre**, 1901. (Extrait du *Bulletin du Bibliophile.*)

Saint-Aubin (Gabriel de). Société pour l'Étude de la Gravure française. L'œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin, Notice historique et catalogue raisonné, par Émile **Dacier**. *Paris. Impr. Nationale*, 1914. In-4°. (Donnant la reproduction de chaque pièce.) (Voir aussi, par Emile **Dacier**, Gabriel **de Saint-Aubin**, peintre, *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, janvier-février 1912; et les *Catalogues illustrés*, par Gabriel **de Saint-Aubin**, publication de la Société de Reproduction des Dessins de Maîtres. 4 vol. in-4°, Paris, 19, rue Spontini, 1909-1913.)

Saint-Aubin (Germain de). Recueil de Plantes de Germain de Saint-Aubin (1721-1786), par Adrien **Moureau**. *Paris. L'Art*, février 1903. In-4°.

Schmidt (G.-F.). Catalogue raisonné de l'œuvre de Schmidt, graveur du roi de Prusse, par **Crayen**. *Londres.* 1789. In-8°.

Saint-Non. Notice sur Jean-Claude-Richard de Saint-Non, amateur honoraire de l'Académie de Peinture, par Gabriel **Brizard**. *Paris. Impr. Clousier*, 1792. In-8°.

Sergent-Marceau. Notice biographique sur A.-F. Sergent, graveur en taille-douce, député de Paris à la Convention Nationale, par Noël **Parfait**. *Paris. Chartres*, 1848. In-8°.

Sergent-Marceau (Notice sur), peintre et graveur, par H. **Herluison** et Paul **Leroi**. *Orléans. Herluison*, 1898. In-8°.

Tardieu. Catalogue des estampes qui se vendent chez Tardieu, graveur du Roy. *Paris.* 1746. In-4°.

Tresca. Catalogue des planches gravées par Tresca, dressé par **Regnault-Delalande**. *Paris.* 1815. In-8°.

Vivarès. *Pro domo mea.* Un artiste graveur au XVIIIe siècle, François Vivarès, par Henry **Vivarez**. *Lille. Lefebvre-Ducrocq*, 1904. In-8°.

Watteau (Antoine). Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau, par Edmond **de Goncourt**. *Paris. Rapilly*, 1875. In-8°.

Watteau, par Edmond et Jules **de Goncourt**. (*L'Art du XVIIIe siècle.*) *1re édition. Paris. Dentu*, 1860. In-4°.

Watteau. Les arabesques de Watteau, panneaux décoratifs, écrans et trophées gravés par Boucher, Crépy, Huquier, etc. Préface de Léon **Deshairs**. *Librairie centrale des Beaux-Arts, Emile Lévy, éditeur. Paris.* 1912. In-fol.

Wille (J.-G.). Mémoires et journal de Jean-Georges Wille, graveur du roi, publiés avec une préface d'Edmond et Jules de Goncourt, par Georges **Duplessis**. *Paris. Rapilly*, 1857. 2 vol. in-8°.

Wille (J.-G.). Catalogue de l'œuvre de Jean-Georges Wille, avec une notice biographique, par Charles **Le Blanc**. *Leipzig. R. Weigel*, 1847. In-8°.

Technique de la Gravure au XVIIIe siècle

Technique de la gravure en général. Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Tome VII, pp. 877-903. *Gravure en taille-douce*, article par **Watelet**. *Gravure en bois*, article rédigé avec la collaboration de **Gaultier de Montdorge** et de **Papillon.** *Gravure en couleurs* et *gravure en manière noire*, par **Gaultier de Montdorge.** (9 pl. dans la 4e livraison du recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, les arts méchaniques... 1757, in-f°.)

Bosse (Abraham). Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux-fortes et des vernis durs et mols..... Revu et augmenté d'une nouvelle manière de se servir des dites eaux-fortes, par M. Le Clerc. *Paris, chez Pierre Aubouin et Charles Clousier*, 1701. In-8°. (Frontispice, titre gravé, 18 pl. en taille-douce.) 2e édition.

Bosse (Abraham). De la manière de graver à l'eau-forte et au burin, et de la gravure en manière noire..... Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée du double, et enrichie de dix-neuf planches en taille-douce. *Paris, Jombert*, 1745. In-8° (3e édition).

Bosse (Abraham). De la manière de graver à l'eau-forte et au burin et de la gravure en manière noire ....Nouvelle édition, augmentée de l'impression qui imite les tableaux et de la gravure en manière de crayon et de celle qui imite le lavis. *Paris, Jombert*, 1758. In-8° (21 pl.). 4e édition.

Mauclerc. Traité des couleurs et des vernis. Paris, 1773. In-8°.

Buonanni (Filippo). Traité des vernis, où l'on donne la manière d'en composer un qui ressemble parfaitement à celui de la Chine et plusieurs autres qui concernent la peinture, la dorure, la gravure à l'eau-forte. *Paris, L. d'Houry*, 1723. In 12 (Traduit de l'italien du P. Buonanni).

Secrets concernant les arts et métiers. *Bruxelles, par la Compagnie*, 1766-1767. 2 vol. in-12. Secrets pour la gravure, les métaux, les vernis, les mastics, cimens, les pierres prétieuses, les couleurs et la peinture; pour dorer, pour colorer le bois, les os, les yvoires, le vin, les liqueurs...

Gravure en fac-similé

Bylaert (J.-J.). Nouvelle manière de graver en cuivre les estampes coloriées, démontrée et exécutée par Jean-Jacques Bylaert,..... traduit du hollandais par L.-G.-F. Kerroux. *Leide, S. et J. Luchtmans*, 1772. In-8°.

François (Jean-Charles). Lettre de M. François, graveur des desseins du Cabinet du Roi, graveur ordinaire du Roi de Pologne..... à M. Savérien, sur l'utilité du dessein et sur la gravure dans le goût du crayon. *Paris*. Brunet, 1760. In-8°.

Huffel (Dr N. G. van). La technique de Ploos van Amstel. *Amsterdam. Koninklijk oudheidkundig Genootschap*, 20 mai 1912. Gr. in-8°.

Bonnet (Louis). Le pastel en gravures. *Paris*, 1769. In-8°.

Bonnet. Catalogue d'estampes dans le nouveau genre de gravure, tant à la manière du pastel qu'aux deux crayons... par le Sr Bonnet, gratifié pensionné du Roy, pour l'invention de ces nouvelles gravures. *A Paris, rue Saint-Jacques*, 1780. In-12.

Gravure au lavis

Le Prince Découverte d'un procédé de gravure au lavis, par M. Le Prince, peintre du Roi et conseiller de son Académie Royale de Peinture et de Sculpture, proposée par souscription (Prospectus). *Paris, Prault*, 1780. In-4°. Le détail du procédé se trouve dans l'ouvrage de M. **Hédou** : Jean **Le Prince** et son œuvre. *Paris, Rapilly*, 1879, gr. in-8°.

Stapart. L'art de graver au pinceau, nouvelle méthode plus prompte qu'aucune de celles qui sont en usage..... mise au jour par M. Stapart. *Paris, chez l'auteur*, 1773. In-12.

Gravure en couleurs

Le Blon (J.-C.). Colorito : or the harmony of colouring in painting reduced to mechanical practice. *London, s. d.* [1725?]. In-8°.

Le Blon (J.-C.). L'art d'imprimer les tableaux. Traité d'après les écrits, les opérations et les instructions verbales de J.-C. Le Blon, par Gaultier de Montdorge. *Paris, chez P.-G. Le Mercier*, 1756. In-8°.

Gautier-Dagoty. Lettre concernant le nouvel art de graver et d'imprimer les tableaux. *Paris, imp. J. Bullot*, 1749.

Gautier-Dagoty. Lettre à l'auteur du *Mercure* sur l'invention et l'utilité d'imprimer les tableaux, par M. Gautier, pensionnaire du Roy. *Paris*, 13 mars 1756. In-12.

Gravure en bois

Didot (Ambroise-Firmin). Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois... (Voir pour le XVIII[e] siècle p. 276 et suiv.). *Paris, Didot*, 1863. In-8°.

Fournier le jeune. Article sur la gravure en bois. *Journal des Savans, Janvier* 1756. In-8°.

Fournier le jeune. Dissertation sur l'origine et les progrès de l'art de graver en bois... *Paris, imp. J. Barbou*, 1758. In-12.

Papillon (Jean-Michel). Traité historique et pratique de la gravure en bois, ouvrage enrichi des plus jolis morceaux de sa composition et de sa gravure. *Paris, Pierre-Guillaume Simon*, 1766. 3 tomes en 2 volumes, in-8°.

Papillon (J -M.). Histoire de la gravure en bois et des graveurs fameux, tant anciens que modernes qui l'ont pratiquée. *S. l. n. d.*, in-12. Imprimé vers 1736 et fondu dans le *Traité historique* de 1766. Voir la préface de celui-ci, p. XV.

Enluminure

M. L. B. D. S. (Baillet de Saint-Julien). Manière d'enluminer l'estampe posée sur toile ; par ce moyen l'on apprend soi seul à peindre l'estampe et à la poser sur toile, à faire méconnaître la gravure. *Londres*, 1773. In-8°.

Le Pileux. Le Petit Raphaël, par le moyen duquel on peut apprendre l'art de peindre sous gravure en huile et posé sur toile... par le sieur Le Pileux. *S. l. n. d.* (*Paris*, 1769). In-12.

Manuels — Dictionnaires

Manuels de l'Amateur d'Estampes

Delteil (Loys). Manuel de l'amateur d'estampes du XVIIIe siècle. *Paris, Dorbon l'aîné, 53, quai des Grands-Augustins.* 1910. In-8°. Illustr.

Huber, Rost et **Martini.** Manuel des curieux et des amateurs de l'art, contenant une notice abrégée des principaux graveurs et un catalogue raisonné de leurs meilleurs ouvrages... Les artistes rangés par ordre chronologique et divisés par école. *Zurich, Orell, Gessner, Fuesslin & Cie.* 1797-1808 9 vol. in-8°

Joubert (F.-E.). Manuel de l'amateur d'estampes, faisant suite au manuel du libraire... *Paris, chez l'auteur,* 1821. 3 vol. in-8°.

Le Blanc (Charles). Manuel de l'amateur d'estampes, contenant le dictionnaire des graveurs de toutes les nations dans lequel sont décrites les estampes rares, précieuses et intéressantes..... *Paris,* 1854-1890. 4 vol. in-8°.

Petity (Abbé de). Le Manuel des artistes et des amateurs, ou dictionnaire historique et mythologique. *Paris,* 1770. 4 vol. in-8°. (L'introduction au tome III, pp. LII-CXII, a trait à la technique de la gravure.)

Whitman. Whitman's print-collector's handbook. *London. G. Bell and Sons,* 1912. In-8°. Nouvelle édit^n par Malcolm C. Salaman.

Manuels de l'Amateur d'Illustrations

Cohen (Henry). Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle... Sixième édition, revue, corrigée et considérablement augmentée par Seymour de Ricci. *Paris, Rouquette,* 1912. In-8° (12 planches). 1re édition, 1870; 2e, 1873; 3e, revue par Charles Mehl, 1876; 4e, 1880; 5e, revue par le baron Roger Portalis, 1887.

Crottet (E.). Supplément à la 5e édition du Guide de l'amateur de livres à figures du XVIIIe siècle. *Amsterdam,* 1890. In-8°.

Lewine (J.). Bibliography of XVIII century art and illustrated books, being a guide to collectors of illustrated works in English and French of the period. *London,* 1898. Gr. in-8°.

Sieurin (J.). Manuel de l'amateur d'illustrations. Gravures et portraits pour l'ornement des livres français et étrangers. *Paris, Adolphe Labitte,* 1875. In-8°.

Bouchot (Henri). Les Livres à vignettes du XVe au XVIIIe siècle..... Paris, 1891. In-12 (Figures).

Ledoux-Lebard (Dr R.). La Gravure en couleurs dans l'illustration des ouvrages médicaux depuis les origines jusqu'à 1800. (Bulletin de la Société Française de l'Histoire de la Médecine, avril 1911.)

Pingrenon (R.). Les Livres ornés et illustrés en couleurs, depuis le XVe siècle, en France et en Angleterre. Avec une bibliographie. *Paris,* 1903. In-8°.

Portalis (baron Roger). Les Dessinateurs d'illustrations au XVIIIe siècle. *Paris, Morgand et Fatout,* 1877. 2 vol. in-8° (frontisp.).

Rahir (Édouard). La Bibliothèque de l'amateur. Guide sommaire à travers les livres anciens les plus estimés et les principaux ouvrages modernes, par Édouard Rahir, libraire de la Société des Bibliophiles français. *Paris, librairie Damascène Morgand, E. Rahir, successeur,* 1907. In-8°.

Dictionnaires

Académie des Beaux-Arts. Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts contenant les mots qui appartiennent à l'enseignement, à la pratique, à l'histoire des Beaux-Arts. *Paris, Firmin-Didot*, 1858-(1913) (A-Gyp.), gr. in-8°.

Andresen (A.). Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupferstecher, Maler, Radirer und Formschneider aller Länder und Schulen. *Leipzig*, 1870-1885. 3 vol. in-8°.

Basan (F.). Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure..... 3e édition précédée d'une notice historique sur la gravure par P.-P. Choffard; suivi d'un précis de la vie de l'auteur et ornée de 60 estampes.... dont 18 sujets nouveaux. *Paris, J.-J. Blaise*, 1809 (1re édition, 1767; 2e, 1789). 2 vol. in-12.

Bellier de la Chavignerie et **Auvray**. Dictionnaire général des artistes de l'École française .. architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes. *Paris*, 1882-1887. 2 vol. gr. in-8°, complétés par une table topographique des artistes de l'École française.

Bénézit (E.). Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les pays... . publié sous la direction de M Bénézit. *Paris, Roger et Chernoviz*, 1910-1911. 3 vol. in-8° (les deux premiers ont paru.)

Bryan (M.). Dictionary of painters and etchers. New edition revised and enlarged under the supervision of George C. Williamson... *London, George Bell and Sons*, 1909. 5 vol. gr. in-8°. Illustr.

Fontenai (L'abbé de). Dictionnaire des artistes ou notice historique et raisonnée des architectes, peintres, graveurs... *A Paris, chez Vincent*, 1776. 2 vol. in-12.

Heinecken (Baron de). Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés. *Leipsic, chez J. G. I. Breitkopf*, 1778-1790. 4 vol. in-8°. Frontispice. Ouvrage inachevé (Lettres A-Di). Le manuscrit complet est conservé à la Bibliothèque de Dresde.

Huber. Notices générales des graveurs divisés par nations et des peintres rangés par écoles, précédées de l'histoire de la gravure et de la peinture depuis l'origine de ces arts jusqu'à nos jours... *A Dresde et à Leipzig, chez J. G. I. Breitkopf*, 1787. In-8°.

Jal (A.). Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits. 2e édition. *Paris, Plon*, 1872. Gr. in-8°.

Lacombe. Dictionnaire portatif des beaux-arts ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure... *Paris, chez Hérissant et Estienne*, 1753. In-8°.

Mariette (P.-J.). Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au Cabinet des Estampes et annoté par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon. *Paris, Dumoulin*, 1853-1862. 6 vol. in-8°.

Müller (Fr.). Die Künstler aller Zeiten u. Völker oder Leben u. Werke der berühmtest. Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher (Ouvrage continué par K. Klunzinger et A. Seubert). *Stuttgart*, 1857-1870. Gr. in-8°.

Nagler (G. K.). Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten v. d. Leben u. den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, etc. *München*, 1835-1852. 22 vol. gr. in-8°.

Pernety (J.). Dictionnaire portatif de peinture, sculpture, gravure... *Paris*, 1757. In-8°, 8 planches.

Prézel (De). Dictionnaire icolonogique ou introduction à la connoissance des peintures, sculptures, médailles, estampes, etc... par M. D. P. *A Paris, chez Théodore de Hansy*, 1756. In-12.

Thieme (Dr Ulrich) und Felix **Becker**. Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur der Gegenwart. *Leipzig*, 1907-1913. In-8°. 7 volumes parus.

Watelet et **Levesque**. Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure. *Paris, L.-F. Prault*, 1792. 5 vol. in-8°.

Dictionnaires de Monogrammes

Brulliot (François). Dictionnaire des monogrammes, marques figurées, lettres initiales, noms abrégés... avec lesquels les peintres, dessinateurs, graveurs, sculpteurs ont désigné leurs noms. *Munich*, 1832-1834. Trois tomes en un volume. In-4°.

Christ. Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres, initiales, logogriphes, rébus... sous lesquels les plus célèbres peintres, graveurs et dessinateurs ont désigné leurs noms. Traduit de l'allemand et augmenté de plusieurs suppléments. *Paris, chez Sebastien Jorry*, 1750. In-8°.

Duplessis (Georges) et Henri **Bouchot**. Dictionnaire de marques et monogrammes de graveurs. *Paris, Rouam*, 1886. 3 vol. in-12.

Hodgkin (J. E.). Monograms ancient and modern. *London*, 1866. In-12.

Malpé et **Baverel**. Notices sur les graveurs qui nous ont laissé des estampes marquées de monogrammes, chiffres, etc., contenant toutes les marques dont ils se sont servis, suivies d'une table qui en donne l'explication. *Besançon*, 1807. 2 vol. in-8° (5 pl. hors texte).

Michel. Calepin d'un amateur d'estampes. *Alais*, 1885. In-16, 8 pl de monogrammes.

Nagler (Dr G. K.). Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbreviatur desselben etc. bedient haben. *München*, 1858-1881. 9 vol. in-8° br. (Ouvrage terminé par le Dr Andresen et C. Clauss.)

Ris-Paquot. Dictionnaire encyclopédique des marques et monogrammes, chiffres, lettres initiales, signes figuratifs, etc... *Paris, Laurens s. d.* 2 vol. in-4°.

Stellwag (J. C.). Monogrammen-Lexicon. *Frankfurt a. M.*, 1830. Gr. in-8° (58 pl. lithographiées).

Amateurs et Collectionneurs

Fagan (Louis). Collector's marks. *London*. 1883. In-12. (Frontisp.)

Wyatt (A.). Marques et monogrammes de quelques amateurs célèbres. *Gazette des Beaux-Arts* (janvier, février, mars, mai, novembre 1859).

Clément de Ris. Les Amateurs d'autrefois. *Paris. Plon*, 1877. In-8°.

Dumesnil (J.). Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes. *Paris. Dentu*, 1856; *Vve Jules Renouard*, 1857-1858. 3 vol. in-8°.

Portalis (baron Roger). Les Graveurs amateurs du XVIIIe siècle. *Paris*, 1882. In-8°.

Swarte (Victor de). Les Financiers amateurs d'art aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. *Paris. Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1890. Gr. in-8°.

Beraldi (Henri). Mes Estampes (1872-1884). *Lille. L. Danel*, 1884. In-12.

Beraldi (Henri). Estampes et Livres (1872-1891). *Paris. Conquet*, 1892. In-8°.

Goncourt (Edmond de). La Maison d'un artiste. *Paris. Charpentier*, 1881. 2 vol. in-12.

Joullain (fils aîné). Répertoire de tableaux, dessins et estampes, ouvrage utile aux amateurs. *Paris*, 1783. In-12.

Périodiques

Archives de l'Art français. Recueil de documents inédits, relatifs à l'histoire des arts en France, fondé par Ph. de Chennevières et continué sous la direction d'Anatole de Montaiglon : 1[re] série 1851-1860, 12 vol. ; 2[e] série 1861-1862, 2 vol. ; documents, 6 vol. ; abecedario de Mariette, 6 vol.

Nouvelles archives de l'Art français. Recueil de documents inédits : 1[re] série 1872-1878, 6 vol. ; 2[e] série 1879-1885, 6 vol. ; 3[e] série **Revue de l'Art français**, 1884-1906, 22 vol. **Archives de l'Art français**, nouvelle période 1907-1913, 6 vol.

Archives de l'Art français Table générale des documents contenus dans les **Archives de l'Art français et leurs annexes** (1851-1896), par Maurice Tourneux. *Paris. Charavay frères*, 1897. In-8°. (Extrait, à 100 exemplaires, du tome XIII de la *Revue de l'Art français*, 1896.)

Archives des Arts. Recueil de documents inédits ou peu connus, publiés par Eugène Müntz, conservateur de l'École des Beaux-Arts. 1[re] série, seule parue. *Paris. Librairie de l'Art*, 1890. Gr. in-8°.

Archives de la Société française des collectionneurs d'ex-libris. *Paris. Émile Paul* et *Guillemain*, 1894-1914.

L'Art. *Paris*, 1875-1901. 59 vol. in-fol. et in-4°. (Interruption de 1895 à 1900.)

L'Artiste. *Paris*, 1831-1904. 147 vol. in-fol. et in-4°. (Table sur fiches à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.)

Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire, fondé en 1834 par J. Techener. Années 1834-1913 et table générale (1834-1906) rédigée par Georges **Vicaire**. *Paris, Librairie Henri Leclerc, 219, rue Saint-Honoré*. In-8°.

Gazette des Beaux-Arts. *Paris*. 1859-1914. 117 vol. in-4° et 4 vol. de tables. Tables : 1° 1859-1863 ; 2° 1864-1868 ; 3° 1869-1880 ; 4° 1881-1892. Table générale par Charles **Du Bus**.

Répertoire d'Art et d'Archéologie. Dépouillement des périodiques et catalogues de ventes, français et étrangers. Secrétaire, **Marcel Aubert**. Publications pour faciliter les études d'art en France. *Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, 19, rue Spontini* (1909-1913). In-4°.

Revue de l'Art ancien et moderne. *Paris*. 1897-1914. 34 vol. in-4°. Table des années 1897-1909, par Émile **Dacier**.

Revue Universelle des Arts, publiée par Paul Lacroix (bibliophile Jacob). *Paris*, 1855-1866. 23 vol. in-8°.

Table générale de la **Revue Universelle des Arts** (1855-1866), par Gaston **Brière**, Henri **Stein**, Maurice **Tourneux**. *Paris*, 1908, Gr. in-8°.

Ouvrages relatifs à certaines catégories d'estampes

Almanachs. Les anciens almanachs illustrés, par Victor **Champier** *Paris, Frinzine*, 1886. Gr. in-4°. (50 pl. hors texte.)

Almanachs. Bibliographie de quelques almanachs illustrés des XVIII[e] et XIX[e] siècles, par Félix **Meunié**. *Paris. Librairie Henri Leclerc*, 1906. In-8°.

Almanachs. Recherches sur les almanachs et calendriers artistiques à estampes, à vignettes, à caricatures, etc., principalement du XVI[e] au XIX[e] siècle, . … par F. **Pouy**. *Amiens. Imp. Glorieux*, 1874. In-8°, fig.

Almanachs illustrés du XVIII[e] siècle, par le vicomte **de Savigny de Moncorps**, de la

Société des Bibliophiles Français. Avant-propos de Georges Vicaire. *Paris, Librairie Henri Leclerc*, 1909. In-8°.

Almanachs français (Les). Bibliographie-Iconographie des almanachs, étrennes, calendriers... publiés à Paris de 1600 à 1895, par J. **Grand-Carteret.** *Paris* 1896, gr. in-8°.

Ex-libris français, depuis leur origine jusqu'à nos jours (Les). Par Auguste **Poulet-Malassis**. *Paris, Rouquette*, 1875. Gr. n-8°.

Menus et programmes illustrés, invitations, billets de faire part, cartes d'adresses, petites estampes, du XVIIe siècle à nos jours, par Léon **Maillard**. *Paris, Boudet*, 1898. In-8°.

Peinture d'Histoire en France, de 1747 à 1785 (La). Étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, par Jean **Locquin**. *Paris, H. Laurens*, 1912. In-4°.

Tableaux historiques de la Révolution et leurs transformations (Les). Étude iconographique et bibliographique, par Maurice **Tourneux.** *Paris. Charavay*, 1888. In-8°.

Thèses. Catalogue des sujets de Thèses, formant le fonds général de M. Cars, acheté par M. Babuty. *Paris*, 1771. In-8°.

Thèses (Iconographie des). Notices sur les thèses, dites historiées, soutenues ou gravées notamment par des Picards. D'après les recherches de F. **Pouy.** *Amiens, E. Caillaux*, 1869. In-8°.

Thèses. Parodies, railleries et caricatures des anciennes thèses historiées, pour faire suite à l'iconographie des thèses, par F. **Pouy**, *Paris, Baur et Detaille*, 1873. In-8° (11 p.).

Vieux papiers, vieilles images [Petites estampes et placards] par J. Grand-Carteret. *Paris, Le Vasseur*, 1896. In-4°.

Vues d'optique (Les anciennes), par F. **Pouy.** *Amiens, Impr. Jeunet*, 1883. In-12.

Portraits

GÉNÉRALITÉS.

Duplessis (Georges). De la gravure de portrait en France. Ouvrage couronné par l'Institut de France (Académie des Beaux-Arts). *Paris, Rapilly*, 1875. In-8°.

Guiffrey (Jules). Table des portraits peints, sculptés, dessinés ou gravés exposés aux salons du XVIIIe siècle. *Paris*, 1889. In-8°. (Extrait de la Revue de l'Art français, janvier et février 1889.)

Thomas (T.-H.). French portraits engraving of the XVIIth and XVIIIth centuries. *London, G. Bell and Sons L^td^*, 1910. In-4° (pl.).

Feuillet de Conches. Les apocryphes de la gravure de portraits. *Paris, Gazette des Beaux-Arts*, juin 1859. In-4°.

GRANDES COLLECTIONS DE PORTRAITS FRANÇAIS.

Lelong (P.-Jacques). Bibliothèque historique de la France..., nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée, par M. Fevret de Fontette. *Paris, de l'imprimerie de Jean-Thomas Hérissant*, 1768-1778. 5 vol. in-fol. Le tome V contient la liste alphabétique de **portraits des Français et Françaises illustres,** gravés ou dessinés, qui se trouvent à la Bibliothèque du Roi.

Lieutaud (Soliman). Liste alphabétique de **portraits français gravés**, jusques et y compris l'année 1775, faisant le complément de celle de la Bibliothèque historique de P. Lelong. *2e édition. Paris*, 1846. In-4°.

Duplessis (G.), G. Riat, P.-A. Lemoisne, J. Laran. Bibliothèque Nationale, département des Estampes. Catalogue de la collection des portraits français et étrangers... *Paris, Rapilly*, 1896-1911. 7 vol. in-8° (jusqu'au mot *Mauron*).

Firmin-Didot. Les Graveurs de portraits en France. Catalogue raisonné de la collection des portraits de l'école française appartenant à Ambroise Firmin-Didot..., ouvrage

posthume. *Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie*, 1875-1877. 2 vol. in-8°.

Portalis (Bon Roger) et Henri **Beraldi.** Une collection de portraits français. *Paris, extrait de la Revue de l'Art ancien et moderne, s. d.* In-4°. (20 reproductions dans le texte et 7 pl. hors texte.)

ICONOGRAPHIE DE COLLECTIVITÉS.

Artistes français. Trente portraits inédits d'artistes français, texte par **Ph. de Chennevières**, lithographies et gravures de Frédéric Legrip. *Paris, Vignères, s. d.*

Assemblée nationale de 1789 Liste des portraits dessinés, gravés ou lithographiés des députés de l'assemblée nationale de 1789, avec l'indication de leur format et le nom des artistes à qui ils sont dus, par Soliman **Lieutaud.** *Paris, chez l'auteur, octobre* 1854. In-8°.

Iconographie bretonne, ou liste de portraits dessinés, gravés ou lithographiés, avec notices biographiques, par le marquis **de Granges de Surgères.** *Rennes, Plisson et Hervé; Paris, A. Picard*, 1889. 2 vol. in-8°.

Champagne. Recherches sur les personnages nés en Champagne dont il existe des portraits dessinés, gravés ou lithographiés, par Soliman **Lieutaud.** *Paris, chez l'auteur*, juin 1856. Grand in-8°.

Compagnie de Jésus. Essai sur l'iconographie de la Compagnie de Jésus, par le R. P. Alfred **Hamy**. *Paris, Rapilly*, 1875. In-8°.

Femmes célèbres. Manuel de bibliographie et d'iconographie des femmes célèbres, par « **un vieux bibliophile** » [**Aglauro Ungherini**]. *Turin. Roux et Viarengo*, 1892-1900-1905. *Paris, Nillson* [*-Champion*]. 3 vol. in-8°.

Femmes célèbres. Iconographie des estampes à sujets galants et des portraits de femmes célèbres par leur beauté, par M. le comte d'I... *Genève. Gay et fils*, 1868. In-8°.

Françaises du XVIIIe siècle (Les). Portraits gravés par le marquis **de Granges de Surgères** et **Gustave Bourcard.** *Paris, Dentu*, 1887. In-8° (12 portraits gravés).

Lorraine. Liste alphabétique des portraits de personnages nés dans l'ancien duché de Lorraine, celui de Bar et le Verdunois, dont il existe des dessins, gravures et lithographies, par Soliman **Lieutaud.** *Paris, chez l'auteur*, 1er août 1852. In-8°.

Lorraine. Liste alphabétique des portraits dessinés, gravés et lithographiés de personnages nés en Lorraine, pays Messin, deuxième édition, par Soliman **Lieutaud.** *Paris, Rapilly*, 1862. In-8°.

Maréchaux de France. Connétables et maréchaux, par le comte Louis **d'Harcourt.** *Paris, Emile Paul frères, place Beauvau*, 1912, 2 vol. in-fol. illustrés.

Parisiens. Dictionnaire iconographique des Parisiens, c'est-à-dire liste générale des personnes nées à Paris, dont il existe des portraits gravés et lithographiés, par Ambroise **Tardieu.** *A Herment (Puy-de-Dôme), chez l'auteur*. 1885. Gr. in-8°, à deux colonnes.

Princes, personnes illustres et sçavans (Catalogue des portraits des), gravés par les soins du sieur Odieuvre, maître peintre, à Paris, rue d'Anjou. *Paris, Imp. Thib ust*, 1742. In-8°.

Rigaud (Hyacinthe). Catalogue de l'œuvre gravé du sieur Hyacinthe Rigaud. (Description des estampes classées suivant l'ordre chronologique des tableaux d'après lesquels elles ont été gravées.) Voyez *Monographies : Rigaud.*

ICONOGRAPHIE DE PERSONNAGES CÉLÈBRES DU XVIIIe SIÈCLE

Charette. Les portraits de Charette dessinés et gravés. Étude d'iconographie contre-révolutionnaire, par le marquis **de Granges de Surgères.** *Paris*, 1886. In-8°.

Diderot. Les portraits de Diderot, par Maurice **Tourneux**. *Paris, L'Art*, t. XII, p. 121, 1878.

du Barry. Le portrait de Pierre-Arétin, par Marc-Antoine Raimondi et celui de la comtesse du Barry, par Charles-Étienne Gaucher· [Par Benjamin **Fillon**.] *Paris, Quantin*, 1880. Gr. in-8° (fig.). Cette brochure a motivé la note de MM. Portalis et Beraldi, *Graveurs du XVIIIe siècle*, t. III, p. 555, article : *Simonet*.

du Barry. Les portraits de Madame du Barry, par Ch. **de Saint-André**. *Paris, L'Art*, t. LXVII, 1907. In-4°.

Marat. Iconographie de l'«Ami du peuple», par **A. Bachelin**. *Paris, L'Artiste*, mars, mai 1881.

Marie - Antoinette. Iconographie de Marie-Antoinette, 1770-1773, par le baron Eugène de Vinck de Deux-Orp. *Bruxelles. Olivier*, 1878. In-8°.

Marie-Antoinette. Iconographie de la reine Marie-Antoinette, par lord **Ronald Gower**. *Paris, Quantin*, 1883. In-fol.

Marie-Antoinette (Portraits gravés de). L'iconographie la plus considérable des portraits gravés de Marie-Antoinette se trouve dans le tome Ier du catalogue de la collection donnée par M. le baron Carl de Vinck de Deux-Orp, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Collection de Vinck, inventaire analytique par François-Louis Bruel, tome Ier (chap. I, pp. 2-54, chap. III, pp. 90-330). *Paris, Imp. Nationale*, 1909. Gr. in-8°.

Marie-Antoinette (Les portraits de). Étude d'iconographie critique, par Albert **Vuaflart** et Henri **Bourin**. Tome Ier. L'archiduchesse, 1755-1770. Préface par M. le baron Carl de Vinck de Deux-Orp. *Paris, Marty*, 1909. Tome II. La Dauphine. *Paris, Marty*, 1910. (Iconographie des tableaux, pastels, statues, bustes, médailles, complétant l'iconographie des portraits gravés. Les tomes III, IV et V sont en préparation.)

Noailles. Liste des portraits de la maison de Noailles, par Soliman **Lieutaud**. *S. l. n. d.* [*Laon*]. In-8° (portr.).

Robespierre. Les portraits de Robespierre, étude iconographique et historique, par Hippolyte **Buffenoir**. *Paris, E. Leroux*, 1910. Gr. in-8°.

Rousseau. Iconographie de Jean-Jacques Rousseau, par **A. Bachelin**. *Paris, Sandoz*, 1878. In-8°.

Rousseau. Les portraits de Jean-Jacques Rousseau, étude historique et iconographique, par Hippolyte **Buffenoir**. Tome Ier. *Paris, E. Leroux*, 1913. In-4°.

Suffren. Iconographie du bailli de Suffren. *Paris*, 1902. In 4°, pl.

Vergniaud. Iconographie de Vergniaud, par **C. Vatel**. *L'Artiste*, novembre 1873.

Voltaire. Histoire et description de ce qui a été publié sur Voltaire, par l'art contemporain, par Gustave **Desnoiresterres**. *Paris, Didier*, 1879. In-4°, fig.

Caricatures

Arnauldet (Thomas) Estampes satiriques, bouffonnes et singulières, concernant l'art et les artistes aux XVIIe et XVIIIe siècles. *Paris, Gazette des Beaux-Arts*, septembre-octobre 1859. In-8°.

Blum (André). L'Estampe satirique et la caricature en France au XVIIIe siècle. Préface de M. Maurice Tourneux. *Paris, Gazette des Beaux-Arts*, 1910. In-8°.

Champfleury. Histoire de la caricature. *Paris, Dentu*, 1869-1880. 5 vol. in-12.

Fuchs (Eduard). Die Karikatur der europäischen Völker. *Berlin, Hoffmann*, 1904. 3 vol. gr. in-8°, fig.

Grand-Carteret (John). Les mœurs et la caricature en France. *Paris, Librairie illustrée*, 1888. In-4°, fig.

Wright (Thomas). Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art. Traduite de l'anglais par O. Sachot, précédée d'une notice par A. Pichot. *Paris*, 1867. Gr. in-8°.

Ornements

Destailleur (Hippolyte). Notices sur quelques artistes français, architectes, dessinateurs, graveurs du XVIe au XVIIIe siècle. *Paris*, 1863. In-8°.

Guilmard (D.). Les Maîtres ornemanistes, dessinateurs, peintres, graveurs. Précédé d'une préface par le baron Davillier. *Paris, Plon,* 1880. 1 vol. de texte, 1 vol. de planches. Gr. in-4°.

Hymans (Henri). Catalogue des estampes d'ornement faisant partie des collections de la Bibliothèque royale de Belgique, classé par nature d'objets, suivi d'un index alphabétique et accompagné de planches. *Bruxelles, Henri Lamertin*, 1907. In-8°.

Jessen (Dr P.). Königliche Museen zu Berlin. Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Kunstgewerbe-Museums, mit 200 Abbildungen. *Leipzig, E.-A. Seemann.* In-4°.

Schoy (A.) L'Art architectural décoratif, industriel et somptuaire de l'époque Louis XVI. Recueil de 300 planches inédites tirées du Cabinet de la Bibliothèque royale de Belgique et de la collection de l'auteur. Avec texte historique, descriptif et critique. *Bruxelles*, 1905. 2 vol. in-fol.

Estampes en couleurs

Chesneau (Ernest). Les Estampes en couleurs du XVIIIe siècle. *Paris, Jules Lemonnyer et Magnier et Cie*, 1885-1889. 25 fascicules in-fol. en portefeuille.

Frankau (Julia). Eighteenth century colour prints. An essay on certain stipple engravers and their works in colours. *London, Macmillan and C^o*, 1900. In-fol.

Guibert (J.). La Gravure en couleurs au XVIIIe siècle. Extrait du *Musée, Paris*, avril 1906. In-8°.

Portalis (Bon Roger). La Gravure en couleurs. *Paris, Gazette des Beaux-Arts* (décembre 1888; janvier, mars, avril 1889; février 1890).

Salaman (Malcolm C.). French colour-prints of the XVIIIth century. An introductionary essay by Malcolm C. Salaman. *London, William Heinemann*, 1913. Gr. in-4° (50 planches en couleurs).

Ouvrages relatifs à la bibliographie de la gravure

Bourcard (Gustave). Graveurs et gravures. France et étranger. Essai de bibliographie, 1540-1910. *Paris, Floury*, 1910. In-8°.

Deville (Étienne). *Publications pour faciliter les études d'art en France.* Index du Mercure de France, 1672-1832. Donnant l'indication de toutes les mentions, annonces, notices qui concernent les Beaux-Arts. *Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie*, 1910. In-4°.

Duplessis (Georges), Essai d'une bibliographie générale des Beaux-Arts. *Paris, Rapilly*, 1866. In-8o.

Duplessis (Georges). Essai de bibliographie contenant l'indication des ouvrages relatifs à l'histoire de la gravure et des graveurs. *Paris, Rapilly*, 1862. In-8°.

Duplessis. Catalogue de la Bibliothèque d'art de Georges Duplessis, membre de l'Institut, conservateur du Cabinet des Estampes. [Par M. Lechevallier - Chevignard.] *Lille, impr. L. Danel. – Paris, librairie G. Rapilly*, 1900. In-8°.

Duplessis. Catalogue des livres de Georges Duplessis, donnés à l'Université de Paris, par Mme Ve G. Duplessis. *Mâcon, Protat frères*, 1907. In-8°.

Goncourt. La Bibliothèque des Goncourt, étude suivie d'un essai bibliographique sur l'œuvre des deux frères, par Maurice **Tourneux**. *Paris, librairie Techener (H. Leclerc et P. Cornuau, successeurs)*, 1897. In-8°.

Levis (Howard C.). A descriptive bibliography of the most important books in the English language relating the art and history of engraving and the collecting of prints. *London, Ellis, 29, New-Bond street, W*. 1912. In-4° (117 fig.).

Murr (Christophe-Théophile de). Bibliothèque de peinture, de sculpture et de gravure. *A Frankfort et Leipzig, chez Jean-Paul Krauss*, 1770 2 vol. in-12.

Universal catalogue of books on art. Science and art Dept. S. Kensington. *London*, 1869-1870. (Supplt 1875). In-8°.

Vinet (Ernest). Bibliographie méthodique et raisonnée des Beaux-Arts. *Paris, Firmin-Didot*, 1874. In-8°.

Wessely (J. E.). Anleitung zur Kenntniss und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes. *Leipzig*, 1876. In-8°.

Ouvrages relatifs aux ventes d'estampes

Bourcard (Gustave). La Cote des Estampes des différentes écoles anciennes et modernes. Prix atteints dans les ventes de 1900 à 1912. *Paris, Rahir*, 1912. Gr. in-8°.

Defer (P.). Catalogue général des ventes publiques de tableaux et estampes, depuis 1737 jusqu'à nos jours. *Paris*, 1863-1868 (Inachevé). 4 vol. in-12.

Delteil (Léo). Annuaire des ventes d'estampes, Guide de l'amateur contenant les prix atteints dans les ventes publiques. *Paris, Delteil* (2 premières années, octobre 1911 à juin 1913). In-8°. Illustr.

Duplessis (Georges). Ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'art aux XVIIe et XVIIIe siècles. *Paris, Rapilly*, 1874. In-8°.

Faucheux. Catalogue des œuvres de graveurs, vendues depuis plus de cent ans, suivi du catalogue des estampes vendues plus de 1000 francs. *Paris, Veuve Renouard*, 1860. In-8°. (Extrait de la *Revue universelle des Arts*.)

Mireur (Dr H.). Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe et XIXe siècles. Tableaux, estampes, dessins, etc. *Paris, Vincenti*, 1911-1913. 5 vol in-8°.

Slater (J. Herbert). Engravings and their value: a guide for the print collector. *London, L. Upcott Gill*, 1912. In-8°. (30 planches et 300 reproductions de monogrammes.)



Table Analytique



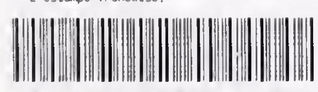
Table des Gravures



Table des Matières



Imprimerie J.-E. Goossens, s. a., Bruxelles.


3 3125 00308 1151

